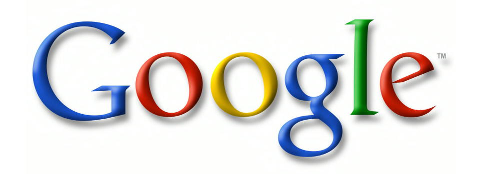



VE
RI
TAS
SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDINAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES IN ITALIEN.

GESCHICHTE

DER

NEUEREN BAUKUNST

VON

JACOB BURCKHARDT, WILHELM LÜBKE

UND

CORNELIUS GURLITT

FÜNFTER BAND.

GESCHICHTE DES BAROCKSTILES, DES ROCOCO UND DES KLASSICISMUS.

I. ABTHEILUNG. GESCHICHTE DES BAROCKSTILES IN ITALIEN

VON **CORNELIUS GURLITT**.



STUTTGART

VERLAG VON EBNER & SEUBERT

(PAUL NEFF)

1887

GESCHICHTE

DES

BAROCKSTILES

IN

ITALIEN

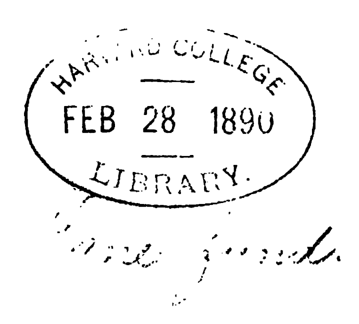
VON

CORNELIUS GURLITT

MIT 217 ILLUSTRATIONEN UND ZAHLREICHEN ZIERLEISTEN,
VIGNETTEN UND INITIALEN.



STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1887



Druck von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

MEINEM VATER

DEM LANDSCHAFTSMALER

LOUIS GURLITT

GEWIDMET.

VORWORT.

Die moderne Architektur, wie ſie ſeit dem XV. Jahrhundert ſich entwickelt hat, wird meiſtentheils heute noch mit derſelben Nichtachtung behandelt, welche ehedem, als die antike Kunſt ausſchließlich die Geiſter erfüllte, die Werke des Mittelalters traf.“ So ſprachen W. Lübke und J. Burckhardt noch vor zwanzig Jahren im Vorwort zu des letzteren „Geſchichte der Renaiſſance in Italien“. Damals war es noch ein Wagniß, die italieniſche Renaiſſance preiſend darzuſtellen, damals war es noch die Aufgabe jenes grundlegenden Buches, ihre Formenbildung vor dem ſcharfen Urtheil der klaſſiſch gebildeten Aeſthetiker entſchuldigend zu vertheidigen.

Und heute?

Das Urtheil hat ſich gewandelt. Unſere geſamte Architektur beruht jetzt auf den Grundlagen, welche die Zeit Brunellesco's und Bramante's legte. Die helleniſtiſche Schule iſt ſichtlich im Niedergange begriffen, ein neu Geſchlecht drängt, in wenig Jahren weite Stilgebiete durcheilend, zu jenen ſpäteren Kunſtgeſtaltungen, die während der Herrſchaft der „Renaiſſance“ die Nichtachtung traf.

Freilich haben nicht Burckhardt und Lübke durch ihre Werke, denen mit meiner Arbeit mich anſchließen zu dürfen, mir Anſporn und Ehre zugleich war, allein den Umſchwung der Dinge bewirkt. Schon die langſame Vollendung des von Kugler groß angelegten Werkes beweiſt, daß auch ihr Schaffen einer Zeitſtrömung bedurfte, um zum Verſtändniß der ſpäteren Kunſtperioden durchzudringen. Nicht jede Zeit

kann der anderen gerecht werden, selten ein Einzelner aus der allgemeinen Geistesrichtung heraustretend, den Bewegungen der künstlerischen Erkenntniß weit vorauseilen. So ist denn auch das vorliegende Buch nicht entstanden aus meinem freien Willen, sondern ein Werk, auf welches die geschichtliche Entwicklung hindrängte. Dieß gab mir den Muth, die Lösung der Aufgabe auf mich zu nehmen.

Die Nothwendigkeit, die bisher klaffende Lücke in der Geschichte der Architektur zwischen der Hochrenaissance und dem Beginn der modern-empirischen Kunstrichtung auszufüllen, ist jetzt eine allgemein anerkannte. Jedoch wurde die berechtigte Frage aufgeworfen, ob dies in einer deutscher Wissenschaftlichkeit entsprechenden Weise in absehbarer Zeit überhaupt möglich sei, da es an Vorarbeiten aller Orten mangele.

Wenn ich es trotzdem wagte, dieses seit Jahren vorbereitete Buch der Oeffentlichkeit zu übergeben, so geschah es nicht in der Absicht, durch Raschheit in Erstaunen zu setzen, nicht um ein „aktuelles Interesse“ auszunützen, sondern weil ich zu der Ueberzeugung kam, daß es nöthig sei, einmal das im Buche behandelte Gebiet der Kunstgeschichte im Ganzen darzustellen, um den Einzelforschungen eine breitere Grundlage zu geben, als sie bisher zu ihrem Schaden hatten. Denn alles Ausgraben und Hervorfördern von Nachrichten, alle Sonderuntersuchungen können nur Unsicheres ergeben, wenn der innere Zusammenhang der Dinge nicht verstanden wird, wenn das Einzelne nicht in Bezug zum Allgemeinen gesetzt werden kann.

Meine Aufgabe schien mir daher nicht so sehr die Forschung in Archiven und entlegenen Literaturwerken, nicht die Schilderung von Lebensgeschichten, sondern die Feststellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung in ihren im 17. und 18. Jahrhundert so vielfach verschlungenen Wegen. Die Anordnung des Stoffes war durch den Umstand gegeben, daß zu keiner Zeit das Ich der Künstler selbst so kräftig hervortritt, als in der hier zu schildernden. Die Lösung meiner Aufgabe war nur durch unmittelbare Vergleichung der einzelnen Bauwerke unter einander zu erreichen. So weit als irgend unter den obwaltenden Umständen möglich, habe ich die besprochenen Gegenstände selbst besucht, selten begnügte ich mich mit Aufnahmen, niemals mit Beschreibungen. Eine wesentliche Erschwerung meiner Aufgabe lag mithin in der großen

Menge und der Ausdehnung der für mein Werk nöthigen Reisen, welche um so beschwerlicher wurden, da ich meist ohne Führer, ohne hinweisende Nachrichten auf's Geradewohl durch die Straßen der Städte wandern mußte, um dieselben auf ihren Bestand zu prüfen.

Der Umstand, daß eine ungeheure Menge der Bauten unter sich in Vergleich gestellt werden mußte, daß es also einer lebhaften Erinnerung an jeden einzelnen bedurfte, um die Verbindungen zu knüpfen und die Fortbildung der Stile festzustellen, setzte auch der Durchführung meiner Arbeit Grenzen. Dieselbe konnte nicht länger verzögert werden, sollten die zuerst empfangenen Eindrücke noch frisch zur Schilderung kommen.

Es ist daher auch die Einzeldarstellung mancher Gebiete von einer für Ortskundige gewiß leicht zu verbessernden Unvollständigkeit. Manche Länderstrecken sah ich leider gar nicht. Im Norden fehlt mir das Gebiet der Ostseeländer, im Süden Spanien und Sizilien, Ländertheile, deren Kenntniß vielleicht die Gesamtauffassung der Architekturgeschichte noch im Einzelnen umzubilden berufen sind, wenn gleich sie im Wesentlichen nur als aufnehmend, nicht als führend in dieselbe eingreifen. Ich würde die Herausgabe dieses Buches bis zu einer Reise durch Spanien verzögert haben, wären mir außer in Süditalien und der Languedoc spanische Einflüsse auf die Baukunst bemerkbar gewesen.

Ich hoffe, daß mein Buch dazu Veranlassung geben werde, daß Andere das Fehlende ergänzen, das Mangelhafte verbessern. Denn von einem vollständigen Bilde der Baugeschichte jener Zeit sind wir noch eben so weit entfernt, wie von einem feststehenden Urtheil über den Werth der einzelnen Kunsterscheinungen. Gerade die kritische Aufgabe schien mir zunächst die wichtigste. Ich war genöthigt, fast überall mich in Erfüllung derselben auf eigene Füße zu stellen, da mir die Beobachtung sich aufdrängte, daß die meisten älteren Schilderungen selbst größerer Kunstgebiete von örtlicher, zeitlicher oder nationaler Voreingenommenheit beeinflußt waren. Dies schien mir namentlich bei den deutschen Bauwerken der Fall, in deren Geschichte soeben erst durch R. Dohme mehr Klarheit hineingetragen worden ist. Völlig bewußt bin ich mir des Umstandes, daß meine Urtheile vielfach anfechtbar sind und der Nothwendigkeit, mich über Mancherlei noch belehren

zu lassen. Aber ich hoffe, daß man mein Bestreben, die Erscheinungen der Baukunst mehr aus den geschichtlichen Verhältnissen zu erklären, als sie von vorher gefaßten Grundsätzen aus abzuurtheilen die Anerkennung ernten wird, eine möglichst objektive Darstellung aller Erscheinungen innerhalb des mir bekannten Gebietes erstrebt zu haben.

Es wäre mir unmöglich gewesen, dieses Buch fertig zu stellen ohne die thatkräftige und wohlwollende Unterstützung seitens der mir vorgesetzten Behörde, des kgl. sächsischen Ministeriums des Innern, dessen Leitern hier meinen gehorsamsten Dank auszusprechen ich mir erlaube. Den zahlreichen Fachgenossen und Freunden, welche fördernd mir zur Seite standen, habe ich in den Anmerkungen den schuldigen Dank zu sagen mir die Ehre genommen. Den Herren Direktor Dr. Woermann und Dr. Lehrs vom kgl. sächsischen Kupferstichkabinet, Bibliothekar Richter und Dr. Buchholz von der kgl. öffentlichen Bibliothek, Bibliothekar Kumsch von der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Dresden, welche meiner vielfachen Inanspruchnahme mit reger Theilnahme für meine Arbeit freundlich entgegenkamen, danke ich auch hierdurch für mancherlei Förderung und Anregung. Schließlich sende ich meinem lieben Freunde Dr. jur. Carl Schmid in Blasewitz, der mich so ausdauernd bei der leidigen Arbeit der Korrektur des Drucksatzes unterstützte, auch auf diesem Wege Gruß und Dank.

Dresden, den 8. März 1887.

Cornelius Gurlitt.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTES BUCH.

DIE SPAETRENAISSANCE IN ITALIEN.

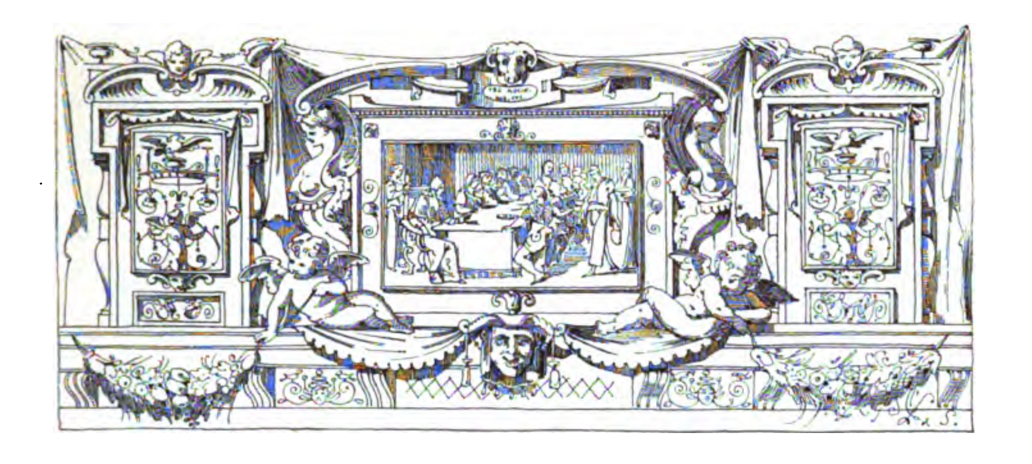
ZWEITES BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.

VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN.



EINLEITUNG.

Michelangelo und Palladio, die Namen dieſer beiden glänzenden Erſcheinungen müſſen an die Spitze der Baugeſchichte der letzten Renaiſſancezeit geſtellt werden. Das von ihnen ausſtrahlende Licht erhellt die vielfach verſchlungenen Wege der Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten. Um den Inhalt ihrer Kunſt dreht ſich der Kampf der Geiſter, an ihren Werken erfriſchen ſich die Gemüther zu dem Ringen nach wechſelnden Idealen.

Nur langſam hatte ſich die Renaiſſance aus dem Ueberwuchern des Details zu klarer und großer Kompoſition durchgearbeitet, ein abgeleiteter Stil, in Nachbildung der Antike gereift. Denn das Eindringen in das innerſte Empfinden einer fernliegenden Kunſt kann nie dem erſten Verſuche gelingen.

Die Frührenaiſſance hatte zunächſt nur äußerlich einige Formen der römiſchen Baukunſt aufgenommen und in naiver Freude an der Einzelheit, am Detail ihre Bethätigung und ihre höchſte Leiſtung geſucht. Nur wenigen hervorragenden Geiſtern war es vergönnt, auch die großen Maſſen völlig klar und folgerichtig zu entwickeln. Wenn gleich ein feiner Sinn für Verhältniſſe, eine weiſe Mäßigung und ſchöne Wahr-

haftigkeit hinsichtlich der Materialbehandlung vor Mißbildungen schützte, so war doch das Kompositionsprincip ein willkürliches, dekoratives gewesen. Erst durch erneuertes, mit glühendem Eifer betriebenes Studium der Antiken lernten die italienischen Architekten verstehen, welche künstlerische Bedeutung jenen einzelnen Bautheilen innewohnte, die sie bisher als allzeit bereiten Schmuck an ihren Werken verwendet hatten.

Die Glieder begannen wieder jene antike Sprache zu reden, die nun die allein giltige im Bauwesen wurde. Sie wurden dem entsprechend strenger und nach bestimmten Gesetzen gebildet. Die Phantasie durfte sie nicht mehr frei umgestalten, da der Verstand sie zu sprechenden, zu Recht bestehenden Wesen gemacht hatte. Der Bau wurde ein organisches in seinen Theilen durch den Gesamtinhalt bestimmtes Kunstwerk. Man frug nicht mehr allein danach, ob er schön oder unschön, sondern sprach vielmehr davon, ob er richtig oder falsch sei; man urtheilte nicht mehr allein nach den Forderungen des auf persönlichem Empfinden beruhenden Geschmackes, sondern vielmehr nach immer schärfer und klarer durchdachten ästhetischen und namentlich auch formalen Gesetzen. Diese Gesetze waren einer fremden Kunst entlehnt und nicht aus dem eigenen Kunstschaffen entsprungen, sie standen mit den Werken älterer Meister geradezu im Gegensatz. Sie brachten daher einen Zwiespalt in die italienische Kunst; denn sie entwickelten sich nicht aus dem freien Empfinden der Künstler, sondern bestanden als etwas Selbständiges neben oder über ihnen. Der nordische Gothiker hatte beim Schaffen den Blick nur nach vorwärts gerichtet und schuf in Weiterausbildung seines eigensten Wesens. Er trug eine klare Aesthetik wenn auch meist unbewußt in sich, wie in dem naiv wohlgearteten Menschen die Moralgesetze unbewußt entwickelt sind. Er kannte keinen Konflict zwischen dem Planen seiner Phantasie und der Erkenntniß seines Urtheils, weil dieses sich ja allein aus den Schöpfungen seiner in gleichen Bahnen mitstrebenden Kunstgenossen herausbildete und er einfach nichts zu schaffen vermochte, das aus dem Kreise der stilistischen Einheit heraustrete. Anders bei den Meistern der spätern Renaissance. Ihr Werk wird an den Schöpfungen nicht nur der gegenwärtigen Zeit, sondern vielmehr an denjenigen einer längst vergangenen, hoch über die eigene geschätzten Periode gemessen. Die Phantasie sucht zwar im eigenen Herzen Anregung und Nahrung, muß sich aber in ihren Aeusserungen den strengen Forderungen fremden Urtheils beugen. Die Formensprache wird nicht mehr vom Meister zum Schüler in ruhiger Folge gelehrt, sondern jeder sucht über seine Vorgänger hinaus in den Resten der Antike einen Lehrer, von dem klare Auskünfte nur schwer zu erlangen sind. Es handelt sich nicht mehr allein um Fortbildung der

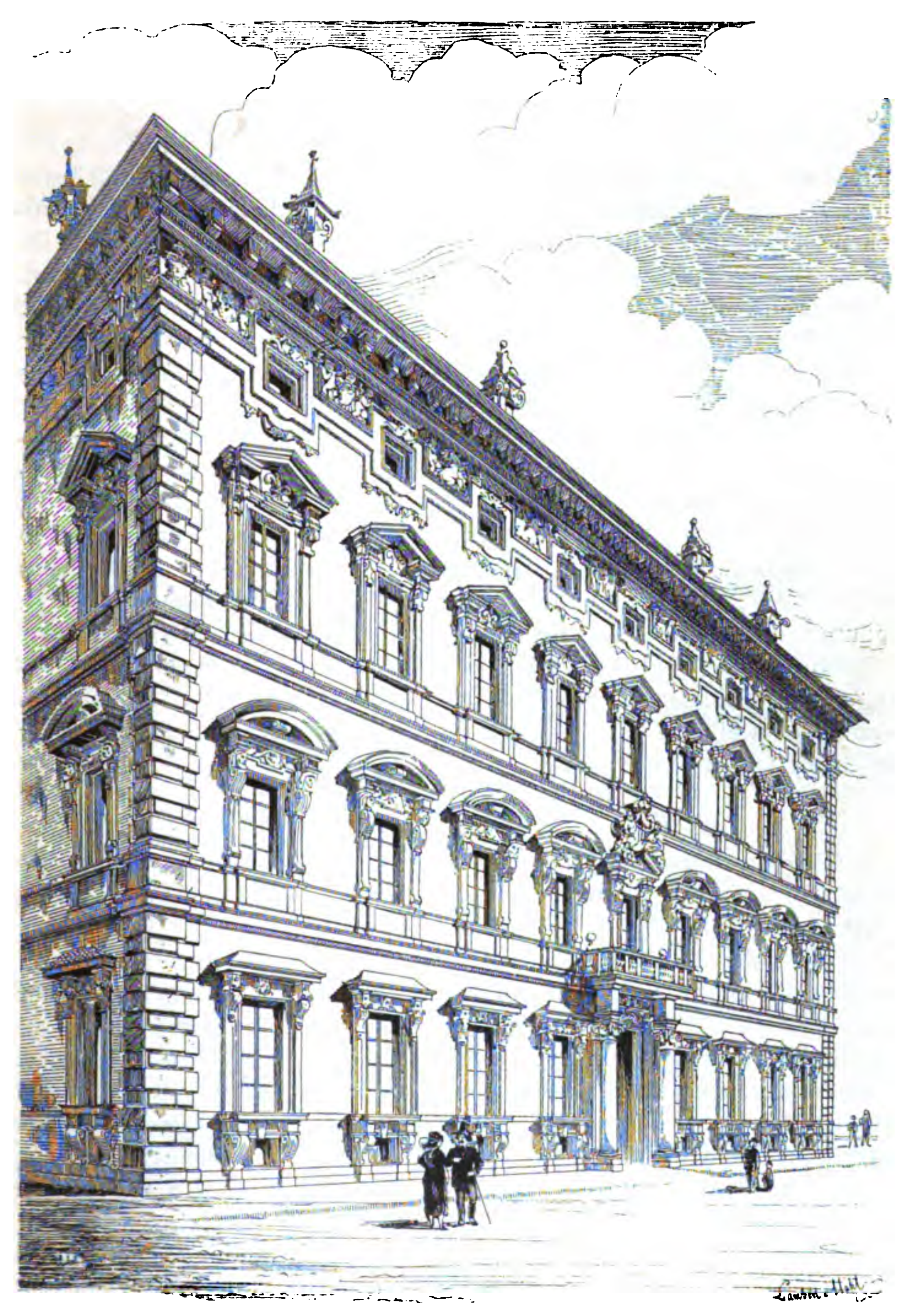


Fig. 1. Palazzo Madama, Rom. (Beispiel des Barockstiles.)

Kunſt zu neuer, ſondern um Rückbildung zu alter Größe. Das Schaffen führt nicht mehr in unbegrenzte Räume der Ideale, ſondern in ein Gebiet, deſſen Grenzen man durch die Meiſterwerke von Hellas und Rom feſtgeſteckt ſieht.

Dieſer Zwieſpalt mußte bei dem mächtig erregten geiſtigen Leben der Renaiſſance zu inneren Konflicten führen. Es mußte zu Grenzſtreitigkeiten kommen zwiſchen der freien Individualität des künſtleriſchen Genius und den ſich immer ſtrenger ausbildenden Geſetzen. Es mußte je nach ſeiner Beanlagung ein Künſtler leichter, der andere ſchwerer die Beſchränkung, welche ſeinem Schaffen auferlegt wurde, empfinden; es mußte die Frage zur Tagesordnung geſtellt werden, ob der ungehinderten Entfaltung des Individuums oder dem Geſetze höheres Recht zuzuſprechen ſei.

Dieſe Frage bildet den Inhalt der Architekturgeſchichte der folgenden Jahrhunderte. Es iſt die Zeit des Ringens der modernen Empfindung mit der klaſſiſchen Form. Die Einen ſuchten die Antike zu übertreffen und indem ſie für neue Ideen eine neue Sprache auszubilden ſtrebten, ſich von der Bevormundung zu befreien, die Anderen ſuchten die Antike neu zu beleben und zu ſelbſtändigem Schaffen dadurch zu kommen, daß ſie ſich ganz mit dem Weſen der Klaſſicität erfüllten. Dieſe beiden Parteien bekämpften ſich mit wechſelndem Erfolge. Ihr Schlachtruf im Streit aber waren die beiden glänzenden Namen, in welchen ihr Programm zuerſt und auch alsbald mit voller Schärfe zum Ausdruck kam:

Michelangelo und Palladio.

Michelangelo iſt der Titane des individuellen Wollens. Er hat die Antike nie in dem Sinne ſtudirt, daß ſie ihm alleiniges Vorbild und Richtſchnur ſein ſollte.

Schon der Jüngling bewies durch ſeine Statue eines geflügelten Engels, die er mit Erfolg für alt ausgab, daß er ſein Können dem der klaſſiſchen Meiſter gleichſtehend achtete und daß er über die ihm zu eng ſcheinenden Grenzen derſelben hinaus Größeres zu leiſten gedachte. „Wer Anderen nachläuft“, rief er den Copiſten der Antike zu, „wird nie voranmarſchiren, und wer nicht aus ſich heraus etwas Gutes ſchaffen kann, dem werden auch die Werke Anderer wenig nützen!“

So iſt Michelangelo der Vater des Stils geworden, den wir Barock nennen.

Palladio iſt der Meiſter innerer, auf dem Studium der Antike baſirender Geſetzmäßigkeit. Er ſtrebt nicht nur nach der Form, ſondern auch nach dem Geiſt der Alten, den er in ſeinen Werken mit



Fig. 2. St. Suzanna, Rom. (Beifpiel des Barockftiles.)

einer für ſeine Zeit geradezu erſtaunlichen Schärfe zu treffen wußte. Es werden erſt kommende Jahrhunderte entſcheiden können, ob Palladio oder Schinkel geiſtig der klaſſiſchen Architektur näher ſtehen!

Suchte Michelangelo im Centralbau ein originell chriſtliches Gotteshaus zu ſchaffen, ſo ſtrebte Palladio danach, die Kirche mit den Formen des Tempels künſtleriſch zu verſöhnen; trachtete jener im Palaſt die Wucht und den in ſich geſchloſſenen Trotz der kriegeriſch bewegten Zeit zum Ausdruck zu bringen, ſo ſuchte dieſer in der offenen Heiterkeit des Landlebens dienenden anmuthigen Villen ſich zu bethätigen; rang jener in der kühnſten Profil- und Detailbildung nach eigenen Ausdrucksformen, entfernte er ſich abſichtlich von den in Rom ſo nahe liegenden antiken Vorbildern, ſo ſcheute ſich dieſer, eine Gliederung anzuwenden, für die er nicht an einer Ruine den Beleg ihrer Klaſſicität zu beſchaffen gewußt hätte; war jenem Alles daran gelegen die individuelle Idee zum ſchärfſten Ausdruck zu bringen, unbekümmert darum, daß dem Gliede im Dienſt des Ganzen Gewalt angethan werde, ſo ſuchte dieſer vor Allem nach dem inneren Gleichmaß von Raum und Einzelform; hier der Kampf und Drang eines heftig bewegten groß wollenden Gemüthes, dort die Ruhe einer in ſich und in ihrem Ideal klaren Seele.

Im Kampf zwiſchen dem individuellen und geſetzmäßigen Schaffen trennen ſich ganz ſcharf und präcis die Herrſchaft der beiden Parteien nach Zeit und Ort ab. Man könnte die Kunſt der Folgezeit in eine michelangeleske und palladianiſche ſcheiden.

Wo im Staats- oder Geſellſchaftsleben der Zug nach logiſcher Klärung, nach feſten Formen, nach geſetzlicher Regelung der Verhältniſſe vorwaltet, wo die Verſtandesthätigkeit überwiegt, da wird man überall die Geiſtesart Palladios vorherrſchend finden. So in Rom, ſo lange der Gedanke der Reform wirkſam war, ſo vorzugsweiſe in England und Holland, in Frankreich ſeit unter Ludwig XIV. die Geſellſchaft eine ſkeptiſch-philoſophirende wurde, ſo in Deutſchland und Italien ſeit Beginn des franzöſiſchen Einfluſſes und der ihm folgenden klaſſiſchen Bewegung.

Wo aber das Gemüthsleben, namentlich in religiöſer Beziehung vorwaltete, wo eine brünſtige Frömmigkeit herrſchte, wo zugleich das keck ſich vordrängende Ich die geſellſchaftliche Ordnung bezwang, die menſchliche Regel und das Geſetz von den Unterſtrömungen mächtiger Leidenſchaften durchbrochen und die Willkür herrſchend wurde, da iſt Michelangelo's Geiſt mächtig.

So in dem durch den Jeſuitismus zum Triumph gebrachten Rom des endenden 17. Jahrhunderts, weiterhin durch ganz Italien, in Belgien, im proteſtantiſchen und jeſuitiſchen Deutſchland. —

Freilich fehlt es der deutſchen Kunſtgeſchichte an bezeichnenden, anerkannten Ausdrücken für die einzelnen Stilarten.

Der Begriff „B a r o c k“ ſteht leidlich feſt. Mit ihm benennen wir

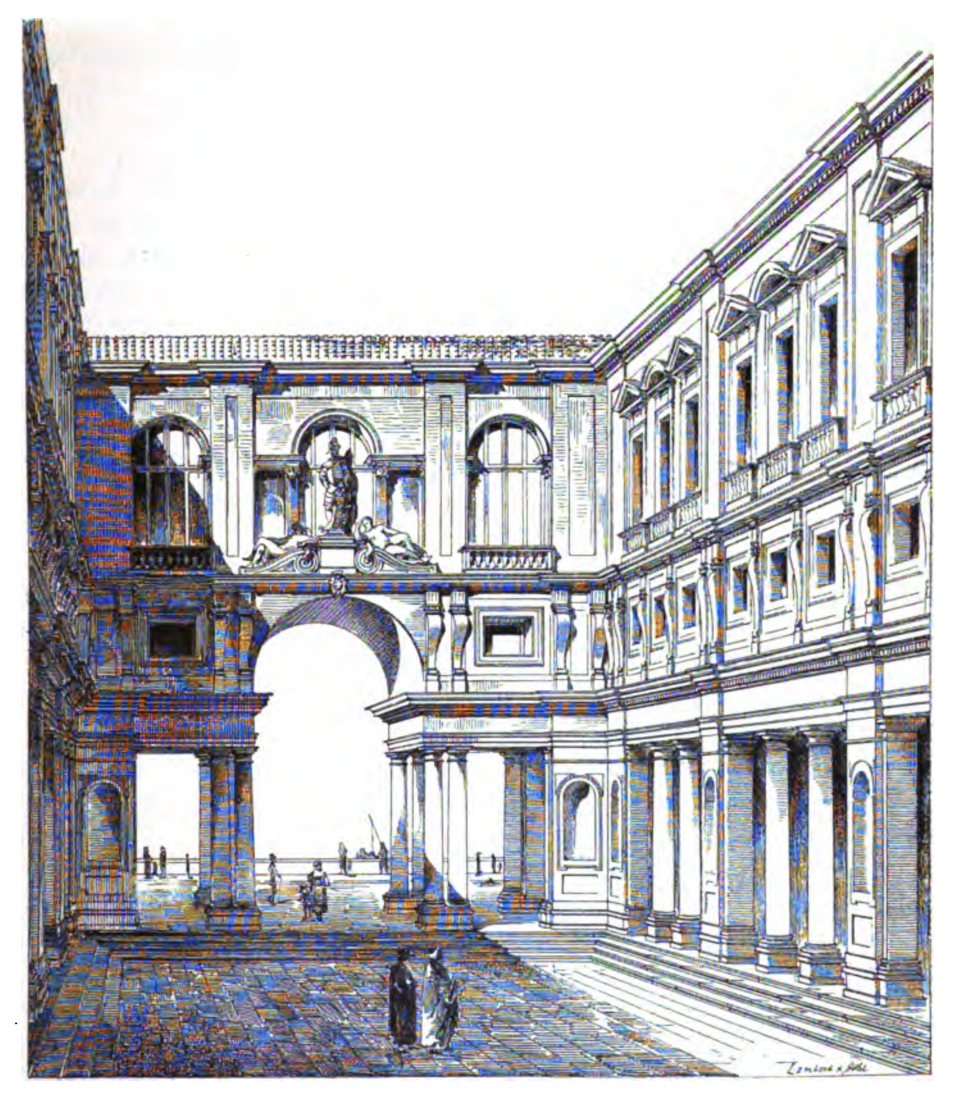


Fig. 3. Uffizien zu Florenz, urſprünglicher Plan. (Beiſpiel der Spätrenaiſſance.)

den Stil, der von antikiſirender Baſis ausgehend durch bewußt freie, modern vielgeſtaltige Behandlung des Baugedankens wie des Details zu einer geſteigerten, am Schluß bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte. (Fig. 1 u. 2.)

Nach dieser Klassification gehört aber auch ein guter Theil jener Architektur, die wir nicht mehr mit dem Namen „Hochrenaissance“ bezeichnen, außerhalb des Gebietes des Barock. Es ist das die strengere Schule die von Vignola auf Domenico Fontana und Tibaldi führt, die Schule der auf Gesundung von innen heraus basirten Gegenreformation und der vorherrschenden, nur unwillkürlich durchbrochenen klassischen Regel. Dieses Gebiet sei mir erlaubt mit dem Namen der „Spätrenaissance“ zu belegen. (Fig. 3 u. 4.)

Der Begriff „Rococo“ dagegen muß erst präcisirt werden. Er ist bekanntlich und aus leicht verständlichen Gründen nur in der deutschen Kunstgeschichte heimisch. Mir erscheint das Rococo nur als eine spätere Spielart des Barock. Denn es entstand als Reaction des Kunstgewerbes gegen die palladianische Richtung in der Architektur der Pariser Akademie. (Fig. 5.)

Deutschland allein kennt es als Baustil, wo es dann mit dem Barock so eng verwandt erscheint, daß eine Trennung sehr schwer durchzuführen ist. Das Ueberwiegen des Ornamentalen über das Architektonische, der umrahmenden über die tragenden Formen, deutet auch hier noch den Umstand an, daß es seinen Ursprung in der Kleinkunst hat. Als formales Erkennungszeichen, wenn auch nicht als nothwendige Eigenschaft des Rococo, kann der absichtliche Mangel der Symmetrie, sicher aber das Streben nach leichter, neckischer Grazie im Ornament gelten. Es herrscht in Frankreich in der Innendekoration kaum 30 Jahre, in Italien, England, den Niederlanden bis auf vereinzelte Ausnahmen nie, in einzelnen Theilen Deutschlands am längsten, bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.[1])

Es bleibt der deutschen Terminologie nur noch der „Zopf“ übrig, jenes von der Schinkel’schen Schule aufgebrachte Schimpfwort, welches einst selbst die Renaissance in allen ihren Formen mit umfaßte. Ich kann mich nicht entschließen, diesen Ausdruck für die von den Franzosen so präcis gehandhabte palladianische Richtung des 18. Jahrhunderts gelten zu lassen, oder etwa den Bauten Friedrichs des Großen, des Gewaltigsten aus dem Zeitalter des Zopfes, ein solches Spitzwort anzuhängen.

Die Franzosen begnügen sich damit, die Stile nach ihren drei langregierenden Königen zu benennen. Abgesehen davon, daß die Regierungswechsel keineswegs mit den Wandelungen der Stile zeitlich zusammenfallen, sind diese Bezeichnungen doch zu äußerlich, und eben nur auf Frankreich anwendbar. Trotzdem ist England ihrem Beispiele gefolgt, indem es seine Regenten an Stelle der Ludwige setzt.

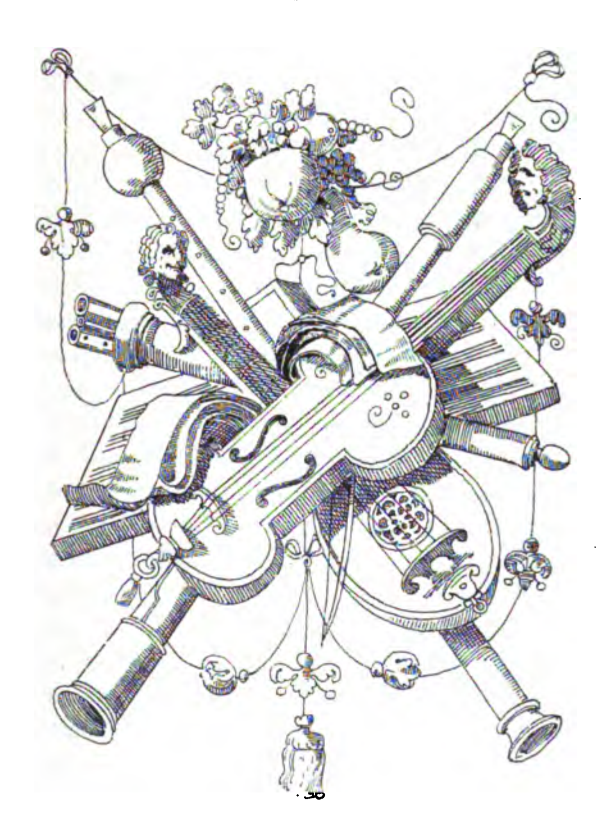
Es bleibt also für die Gesamtbetrachtung der Architektur nur übrig

[1]) Vergl. Paul Schumann, Barock und Rococo. Leipzig 1885.

einen Namen für jene Periode des Strebens nach Form und Geist der Antike zu schaffen, welche auf den Ueberdrang des Barock folgte und durch das Rococo nur unterbrochen wurde.

Man nennt die auf Studium der Antike basirte Kunst des endenden 18. Jahrhunderts den Stil des Klassicismus, und seine weitere, durch griechische Formen geklärte Entwicklung den hellenisirenden Stil. Der erstere Name kann nach rückwärts unbedenklich um hundert Jahre ausgedehnt werden, und da innerhalb dieser sich das Streben der mit ächten griechischen Bauten noch nicht vertrauten Architekten zunächst nach Palladio und dessen Aufmessungen altrömischer Denkmale, später nach neuen Aufnahmen direkt nach römischen Bauwerken richtete, als den palladianischen (Fig. 6 u. 7) und späterhin im Gegensatz zum hellenisirenden den latinisirenden Stil bezeichnen.

Ersterer Begriff würde demnach in der Architektur, nicht im Kunstgewerbe, zwischen dem Louis quatorze und Louis quinze, letzterer zwischen dem Louis seize und Empire der Franzosen die Mitte halten.





I. BUCH.

DIE SPÄTRENAISSANCE IN ITALIEN.



I. KAPITEL.

DIE KIRCHLICHE REFORM.

Als man mit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom ſelbſt die Wirkung der deutſchen Reformation zu ſpüren begann, zeigten ſich erſt die Folgen der dauernden Abtrennung großer Völkergemeinſchaften von der ewigen Stadt. Was am Bau der Hierarchie Menſchliches war, mußte dem Looſe alles Irdiſchen verfallen. Aus der glänzenden Schaale hoch entfalteter Renaiſſancebildung ſtarrten die brandigen Schäden eines tiefgehenden Verfalles der Religioſität. Nicht mehr deckte der weltliche Glanz eines Leo X. die Schwächen des heiligen Stuhles. Wohl mußte man ſich klar werden, daß nur durch eine innere Heilung wieder die alte Kraft oder auch nur die Möglichkeit weiterer Exiſtenz erlangt werden könnte. Das Streben nach abgerundeter äſthetiſcher und literariſcher Bildung, der Renaiſſancegedanke, hatte ſich nicht als hinreichend wirkſam erwieſen, um das Volksgemüth zu beherrſchen und ſeinen Geiſt zu beſchäftigen. Er hatte in der vornehmen Geſellſchaft zwar eine hoch entwickelte Kunſt des Lebens, aber nicht eine aus ſittlicher Pflichterfüllung erwachſende Befriedigung hinterlaſſen. Die Menge verfiel in Rohheit und Zügelloſigkeit, da ſie die Kirchenfürſten in völliger Irreligioſität ſah. Es mußte die Reformation das Papſtthum erſt an den innerſten Lebensfaden rütteln, um es zum Erwachen, zur Wiedererkenntniß ſeines geiſtigen Weſens zu bringen. Die Kirchenfürſten ſahen jetzt erſt wieder ein, daß der katholiſche Glaube allein ihrem Daſein Be-

rechtigung und der Welt die so heiß ersehnte religiöse Einheit geben könnte. „Wir hoffen", sprach Papst Paul III., „den von den Völkern und von uns Klerikern vergessenen Namen Christi wieder zu beleben in den Herzen wie in den Werken, die Krankheiten zu heilen, die Schafe wieder in derselben Herde zu vereinigen, den Zorn Gottes abzuwenden!"

Aber bald zeigte sich, daß der von Rom ursprünglich erstrebte Ausgleich mit dem Protestantismus an der Unverträglichkeit des hier herrschenden Prinzips der subjectiven Meinung mit dem in Rom obwaltenden der Autorität scheiterte. Die katholische Kirche mußte andere Wege als die der gütlichen Verständigung suchen. Sie fand sie zunächst in der zwangsweisen Durchführung der Glaubenseinheit durch die Gewalt und die derselben dienstliche Gerichtsbarkeit, in der Inquisition. Bis dahin war in Italien die geistige Freiheit wenig eingeengt worden. Nicht die skeptischen Spötteleien der Humanisten, nicht die antikisirende Denkweise der Poeten hatten die Kirche dauernd um die Erhaltung ihres Bestandes zu beängstigen vermocht. Erst der wuchtige Angriff der Protestanten auf das Dogma schuf die Nothwendigkeit einer Gegenwehr. Nun galt es die Verbreitung der Irrlehren durch die Macht der kämpfenden Kirche zu hintertreiben, da sich die Mittel der Belehrung als hinfällig erwiesen. Ein schwerer Druck begann auf Italien zu lasten. Die Freudigkeit des Schaffens, die freie Entfaltung des menschlichen Geistes wurde allseitig beengt. Eine gesteigerte Ascese trat an Stelle des geistreichen Libertinismus und zwar in um so heftigerer Form, je mehr von Auswärts das Fortschreiten des Abfalles auch Italien bedrohte. Die geistlichen Körperschaften begannen sich zu reformiren: überall Versuche, das religiöse Leben in Klerus und Volk von innen wie von aussen zu stärken, zu erfrischen, feindliche Regungen, die Weltlust, die Kühnheit des forschenden Gedankens und des verkündenden Wortes, die rohe Zügellosigkeit wie den überfeinerten Skepticismus nieder zu halten und zu unterdrücken, und an dessen Stelle eine kindlich vertrauende, leidenschaftlich in sich gekehrte Frömmigkeit zu setzen, oder doch, wo diese nicht zu erreichen war, in der Fülle der guten Werke die heftigen Regungen des Renaissancegemüthes zu ersticken.

Diesen Wandel im Charakter Roms und Italiens zu schaffen, war neben der Inquisition der Jesuitenorden berufen. Im Jahr 1534 legte Ignatius Loyola mit seinen Gefährten das feierliche Gelübde ab, welches zu den drei herkömmlichen Zusicherungen der katholischen Orden noch den des unbedingten Gehorsams gegen den heiligen Stuhl fügte. Das war die direkte Antwort, die Reaction auf die Reformation und ihren Abfall vom Papstthum. Der Orden wurde bald zu

einer der gewaltigsten Waffen in der Hand des letzteren. Schnell verstand er überall Einfluß zu gewinnen, das geistige Leben der Völker mit seinem brünstig heißen Odem zu durchdringen. Sein Erscheinen war eine historische Nothwendigkeit und entsprach dem ganzen Zuge der Zeit. Nimmer hätte er sonst so gewaltig sich entwickeln können. Denn selbst unter den Protestanten konnte man sich nicht zu wahrer individueller Geistesfreiheit, zu der Forscherklarheit eines Cartesius oder Spinoza erheben, auch dort war man an Stelle der gestürzten Autorität eine neue zu setzen bald aufs Eifrigste bestrebt.

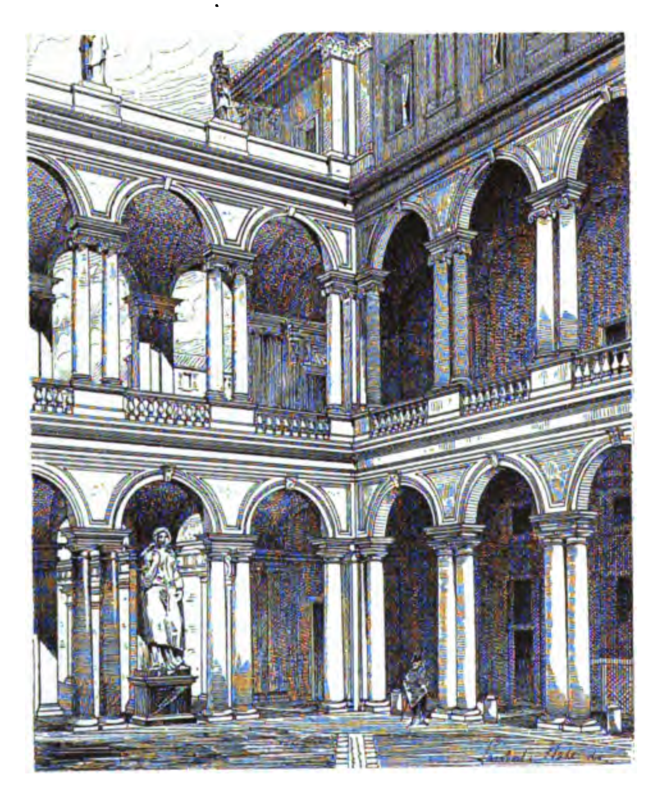


Fig. 4. Hof des Palazzo Borghese, Rom. (Beispiel der Spätrenaissance.)

Noch war das Mittelalter nicht hinreichend überwunden. Im Volke webten und wirkten noch die tief eingewurzelten Anschauungen eines des Meinungsstreites noch ungewöhnten und daher denselben mit Angst und Abscheu nicht als klärend, sondern nur als verwirrend beurtheilenden Zeitalters. Alles drängte dahin, eine objective Wahrheit zu schaffen, weil man den Zweifel als eine berechtigte geistige Macht noch nicht anzuerkennen wagte. So lenkte sich die Gunst aller Fried-

liebenden unwillkürlich auf die Partei hin, in welcher der Glaube ſich in unbedingt feſter, ſicherer Form darbot, die aber auch verſtand die noch freien geiſtigen, namentlich künſtleriſchen Kräfte mit in ihre Bahnen zu ziehen, und ihnen durch vertiefte Glaubensinnigkeit eine neue Richtung zu geben. Der Jeſuitismus brachte Tauſenden eine Befreiung der Seele, da er ihnen durch die Größe ſeiner auf innerer und äußerer Macht beruhenden Autorität das Aufgeben des individuellen



Fig. 5.
Rococo-Vignette von Marvye 1752.

Denkens, das vorher mächtig angeregt worden war, erleichterte. Er überzeugte nicht, ſondern beruhigte, er machte aber zugleich die Kräfte, welche der Kampf der Meinungen beſchäftigt hatte, zu humanitärem Wirken frei. Denn mit den beiden zum Schutz des Dogmas aufgerichteten Inſtitutionen wuchs gleichzeitig das Intereſſe, die Bethätigung für die Werke der chriſtlichen Liebe.

Neben Loyola wirkte Filippo Neri, der volksthümliche Heilige der Römer, deſſen Denken vornehmlich den Werken reiner Menſchlichkeit galt, der nicht nur das geſunkene Anſehen der Geiſtlichkeit durch Erziehung zu heben, ſondern auch direkt das Volk durch Läuterung zur Religioſität zu führen ſuchte. Der Ausdruck dieſer Bewegung ſind die gewaltigen Stiftungen für Unterrichts- und Wohlthätigkeitsanſtalten eines Gregor XIII. und Anderer, die nun für den architektoniſchen Charakter

Roms mit beftimmend zu werden beginnen. Denn jener Papft pflegte zu fagen, auch das Bauen fei Almofen. In Neri fanden die Leiden der Menfchheit einen rein menfchlichen Widerhall, er war einer der Erften, die fie fyftematifch zu bekämpfen, das Volk durch das Volk zu retten fuchten.

Und wieder wird das höhere finnliche Moment bei ihm nicht vergeffen, denn während die Jefuiten durch die Pracht der Kunft die Herzen gefangen zu nehmen trachteten, fuchte Neri fie durch die Heiterkeit derfelben zu ftärken. Nicht umfonft gab er der Mufik eine bedeutungsvolle Aufgabe im Gottesdienfte, jener Kunft, welche foeben durch Paleftrina zu tiefem Ernft und hoher Weihe ausgebildet worden war.

Mit Paul III. begann die Reihe der Päpfte, als deren Lebensaufgabe diefe Reform des Katholicismus gelten kann. Sie vollzog fich unter den folgenden Pontifikaten ftätig, mit tiefer eingreifendem Erfolg aber erft, feit der Reformation der innere Drang verloren ging, feit die bedeutendften Vorkämpfer derfelben und mit ihnen die Fortbildung ihrer Ideen ins Grab gefunken, in Deutfchland durch Kurfürft Moritz' Sieg die Macht des Kaiferthums gebrochen, nach der Zurückdrängung der Franzofen und mit Karl's V. Abdankung die politifche Leitung der katholifchen Intereffen nach Spanien an den finfteren, ftrenggläubigen Philipp II. übergegangen war. Es ift eines der für die Zeit charakteriftifchften Bilder, den fiegreichen Feldherrn des fpanifchen Königs, den grimmen Herzog Alba, in Rom als Sieger über die päpftliche Macht einziehen und doch bei dem Kirchenfürften in oftenfibler Weife um Verzeihung bitten zu fehen, wegen diefes feines feindlichen Vorgehens gegen den apoftolifchen Stuhl. Es zeigt dasfelbe die neue Situation des Papftthums, welches feiner alten politifchen Machtftellung gegen feinen Willen mehr und mehr entkleidet, in eine um fo mächtigere ideelle Pofition hineingedrängt, mit diefer Wandelung der äußeren Lage fich auch im Innern umgeftaltet hatte.

Dem beftimmenden Vorbilde Roms folgten die kleineren geiftigen Höfe. Voran fteht Carlo Borromeo, der Erzbifchof von Mailand, als einer der ernfteften, zielbewußteften Vorkämpfer der Reformbewegung, der ebenfo ftreng gegen den Klerus wie gegen die Heterodoxie, fittenrein und rechtgläubig, dem Papftthum in feiner Wiedergeburt eine kräftige und allzeit willige Stütze bot.

An den weltlichen Höfen führte die veränderte Geiftesrichtung zu nicht minder bedeutungsvollen Refultaten. In Toskana und Piemont entftanden zwei auf Volksthum und gefetzliche Ordnung bafirte monarchifche Staaten von dauerndem, wohlwollendem Regiment. Seit dem

Sturz von Siena war die Florentiner Regierung des Cofimo I. ihres Befitzftandes ficher, konnte fie den modernen Staat einzurichten beginnen, der durch Francesco und Fernando I. weiter ausgebildet wurde, eines Staates, der, fich auf abfolutiftifch monarchifchem Prinzip aufbauend, getragen wird durch die kluge Durchbildung feiner Verfaffungs- und Juftizgefetze, die Tüchtigkeit feiner Verwaltung und Rechtspflege, die innere Nothwendigkeit einheitlicher Ausgeftaltung und engen Zufammenfchließens der Theile, durch feine Leiftungen auf volkswirthfchaftlichem und geiftigem Gebiet, fowie namentlich durch die Macht

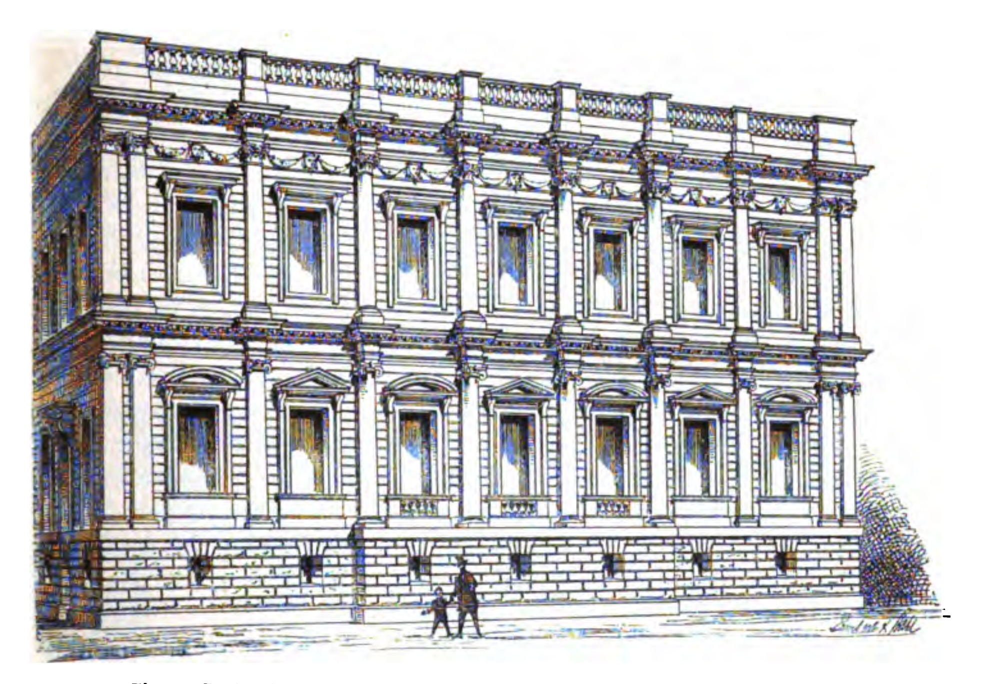


Fig. 6. Bankettinghoufe, Whitehall, London. (Beifpiel des palladianifchen Stiles.)

und Weisheit feines Fürftengefchlechtes, und als diefe erbleichte, doch noch durch die Tradition einer folchen. Im Norden Italiens entftand dagegen in Savoyen ein auf kriegerifcher Kraft und in jenen Zeiten doppelt hoch anzurechnendem fchlichtem Ernft bafirtes Reich, unter dem trefflichen Herzog Philibert Emanuel, der in den Niederlanden die Segnungen eines durch Gewerbefleiß und Handel, Kunft und Wiffenfchaft, durch fleißige Bürgerarbeit blühenden Staates kennen und für feine Heimat fchätzen gelernt hatte, der aber auch feine fchwierige politifche Stellung zwifchen den Großmächten, als Nachbar Frankreichs, mit Würde und Kraft auszufüllen verftand.

Den dritten Faktor im Leben des italieniſchen Volkes bildeten die freien Städte, von denen nur noch Venedig und Genua von Bedeutung waren. Sie genoſſen jetzt die Früchte früherer Heldenzeiten. Freilich — der Handel hatte ſeit der Entdeckung Amerikas eine weſentlich neue Richtung eingeſchlagen, war durch das Vordrängen der Osmanen beſchränkt worden, aber die ungeheure Finanzkraft der Handelsfürſten, die Menge ihrer Faktoreien und Beſitzungen, die unvergleichliche Lage ihrer Häfen, all dies ließ den Verfall der beiden Seemächte noch auf lange hinaus verſchieben. Sie erwieſen ſich noch kräftig genug zu bedeutenden kriegeriſchen Thaten, und häuften unermüdlich Reichthümer auf, die bei dem erhöhten Luxusbedürfniß der Zeit nun erſt recht in mächtigen Profanbauten zur äußeren Erſcheinung gebracht wurden.

So wenig es gelang Italien politiſch zu einigen, die Sonderintereſſen der zahlreichen großen und kleinen Machthaber zu unterdrücken und den gemeinſamen die nöthige Unterſtützung zu ſichern, ſo wenig es möglich war, Friede und Ruhe in das von Räuberbanden verwüſtete, von religiöſen Bedrückungen erſchütterte und durch die ungebändigte Leidenſchaftlichkeit bei Hoch und Niedrig beunruhigte Land zu bringen, ſo ſehr zeigte ſich doch überall bei den Regierenden, wie bei allen tiefer angelegten Naturen das Streben in geſetzliche Bahnen einzulenken, die Verhältniſſe außerhalb des Wirkungskreiſes der rohen Gewalt zu ordnen, aus der Militärherrſchaft in einen Rechtsſtaat überzugehen. Dieſer innere Zug nach Geſetzmäßigkeit, dieſe ſtrengere Auffaſſung der Pflichten gegen die Allgemeinheit, die Einordnung des Einzelnen unter das Ganze, dieſe mehr der Geſamtheit als dem Theile, mehr der Gruppe als der Individualität ſich zuwendende Auffaſſung der Dinge iſt es denn auch, die, wie wir ſehen werden, die Baukunſt jener Zeit beherrſcht.

Die veränderte geiſtige Lage machte ſich in allen Gebieten italieniſcher Kultur geltend. War bisher Italien für die ganze Welt die Lehrerin des Guten und Schönen, der an der Antike durchbildeten geſellſchaftlichen und künſtleriſchen Form, aber zugleich aller Fehler der Zeit geweſen, ſo ſollte es nunmehr zu einem Muſter gottergebener, ſtreng katholiſcher Frömmigkeit werden.

Es war eine Reaction des Mittelalters gegen die zur höchſten Durchbildung gelangte italieniſche Sprache, daß aufs Neue das Lateiniſche in den Vordergrund ſich drängte, daß man geradezu ſchon an den Untergang der Vulgärſprache glaubte, ja daß ſchon ein Bembo den Arioſt aufforderte, den Orlando lateiniſch zu dichten. Wie die tief nationale Strömung der Renaiſſance nachließ, trat die antikiſirende Schule in den Vordergrund. Dort die Abſicht aus der Schönheit antiken

Lebens ein verwandtes Neue zu fchaffen, hier die künftlerifche Zurück-

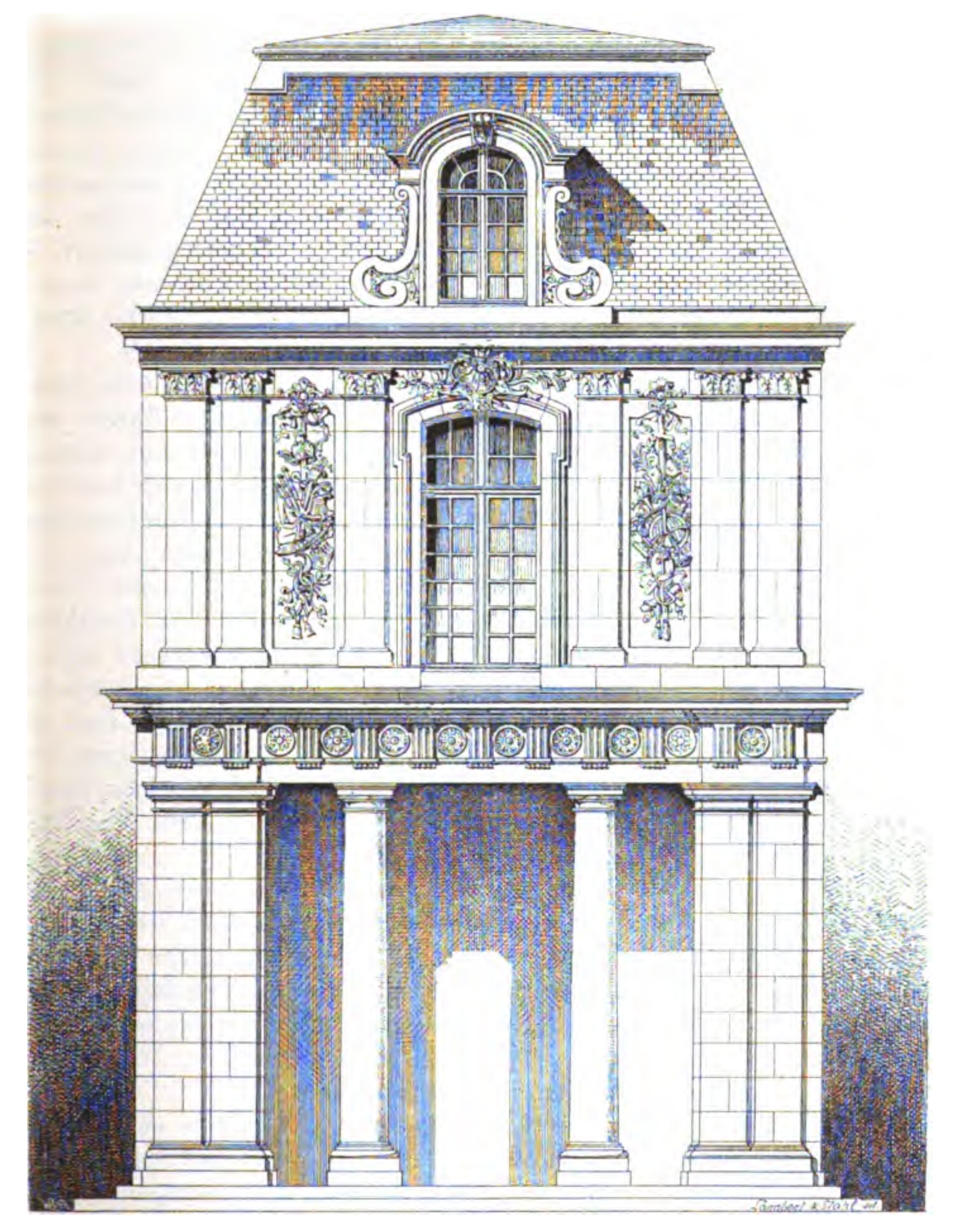


Fig. 7. Aus dem Mufée Carnevalet zu Paris. (Beifpiel des palladianifchen Stiles.)

verfetzung in das Alte. Auf den freien Humanismus der Zeit Leo's X. folgte eine ftrenge, fchulgemäße Latinität, die in der Richtigkeit, der

Entwicklung und Befolgung der Sprachregel ihre Aufgabe suchte. Die Jesuitenschulen, welche bald ganz Italien überflutheten, erdrückten vollends unter dem Studium der Sprachen das Verständniß für den dem Alterthum innewohnenden belebenden Geist. Die Bildung wurde allgemeiner aber uniformer, die Würde und Unabhängigkeit der Literatur waren im Sinken, freiere Naturen gingen an der Uebermacht der allzu fest in sich abgeschlossenen Staatswesen und der Fürsten zu Grunde, die Gelehrsamkeit trat an Stelle der schöpferischen Kritik, nur die positiven Wissenschaften gediehen soweit die Inquisition ihnen freien Athem beließ, die Dichtung wurde zur feilen Dienerin der Großen und mußte durch künstliche Redewendungen ersetzen, was ihr an innerer Begeisterung gebrach.

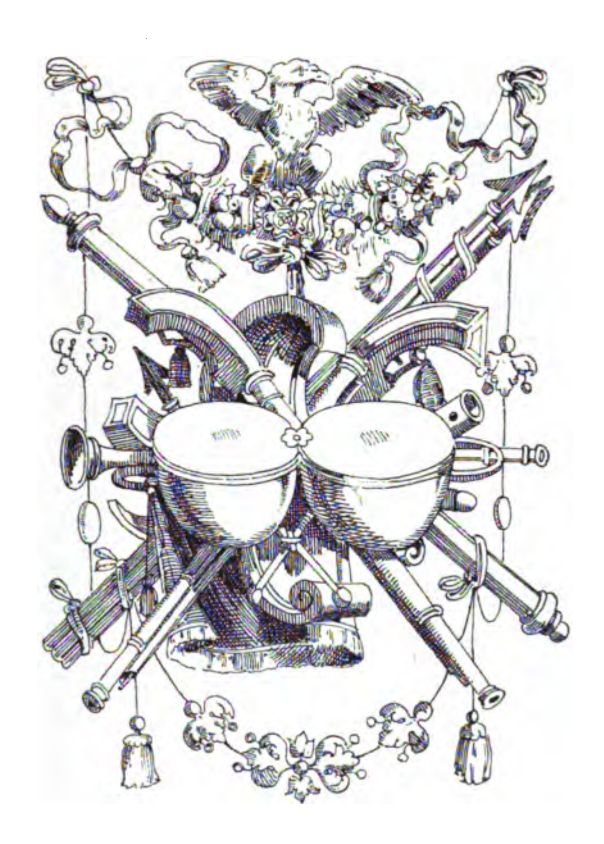
Das Leben gestaltete sich prunkender aber leerer. Von tiefer Bedeutung war der Umstand, daß die Hofhaltung der Päpste nun rein klerikale Formen annahm, daß aus dem Mittelpunkt italienischen Lebens die Frau ganz verscheucht wurde. Nur wer zur Prälatur gehörte, konnte emporkommen. Die alten Baronsgeschlechter waren durch die Nepotenfamilien zurückgedrängt worden und entschädigten sich, soweit sie nicht fremde Dienste suchten, mit Titeln an Stelle der Macht, mit Gunst an Stelle des politischen Einflusses. Das Ceremoniell wurde feierlicher und durchdrang das ganze Leben. Der nur in der Freiheit möglichen Feinheit des geselligen Verkehrs folgte auch hier wieder ein Streben nach Gesetzmäßigkeit, statt der individuellen Entwicklung edlen Menschengeistes ein fest vorgezeichnetes Ideal der Vornehmheit, dem Jeder nachstrebte, ob es gleich schon wegen seiner Allgemeinheit außerhalb des Wesens des Einzelnen stand.

Freier gestaltete sich das Hofleben von Florenz unter den ersten Mediceern. Der Einfluß der Weiblichkeit ist unverkennbar, wenn gleich die Gemahlinnen der ersten Herzoge meist unbedeutend, ihre Maitressen dagegen als solche meist nicht zu Führerinnen des geselligen Tones befähigt waren. Hier schufen die geistigen Kräfte unbehinderter nach selbst gesteckten Zielen und gestaltete sich nochmals unter fürstlichem Schutz aus sich heraus ein reiches Künstlerleben.

Ueberall war man sich jedoch einig über den hohen auch politischen Werth der Kunst, in der Ueberzeugung, daß ihre Pflege Pflicht und Ruhm der Staaten und Fürsten sei. Nach der so gewaltigen Geistesentfaltung, die wir Renaissance nennen, war es undenkbar, daß nun, da das Höchste erreicht war, nicht eine Verbreitung der Ideale in die Massen folgen mußte. So durchzieht in den folgenden Zeiten ein mächtiges Kunstempfinden und Kunstverständniß alle Theile Ita-

liens und erfüllt es mit den Denkmalen ſeines Waltens. Kaum war eine andere Periode eifriger im Schaffen als die der Reform. In allen Gebieten der Kunſt wirkte eine oft ſtürmiſche, ſtets ſelbſtbewußte Thatkraft.

Ihre Werke in einem derſelben zu ſchildern iſt hier unſere Aufgabe.



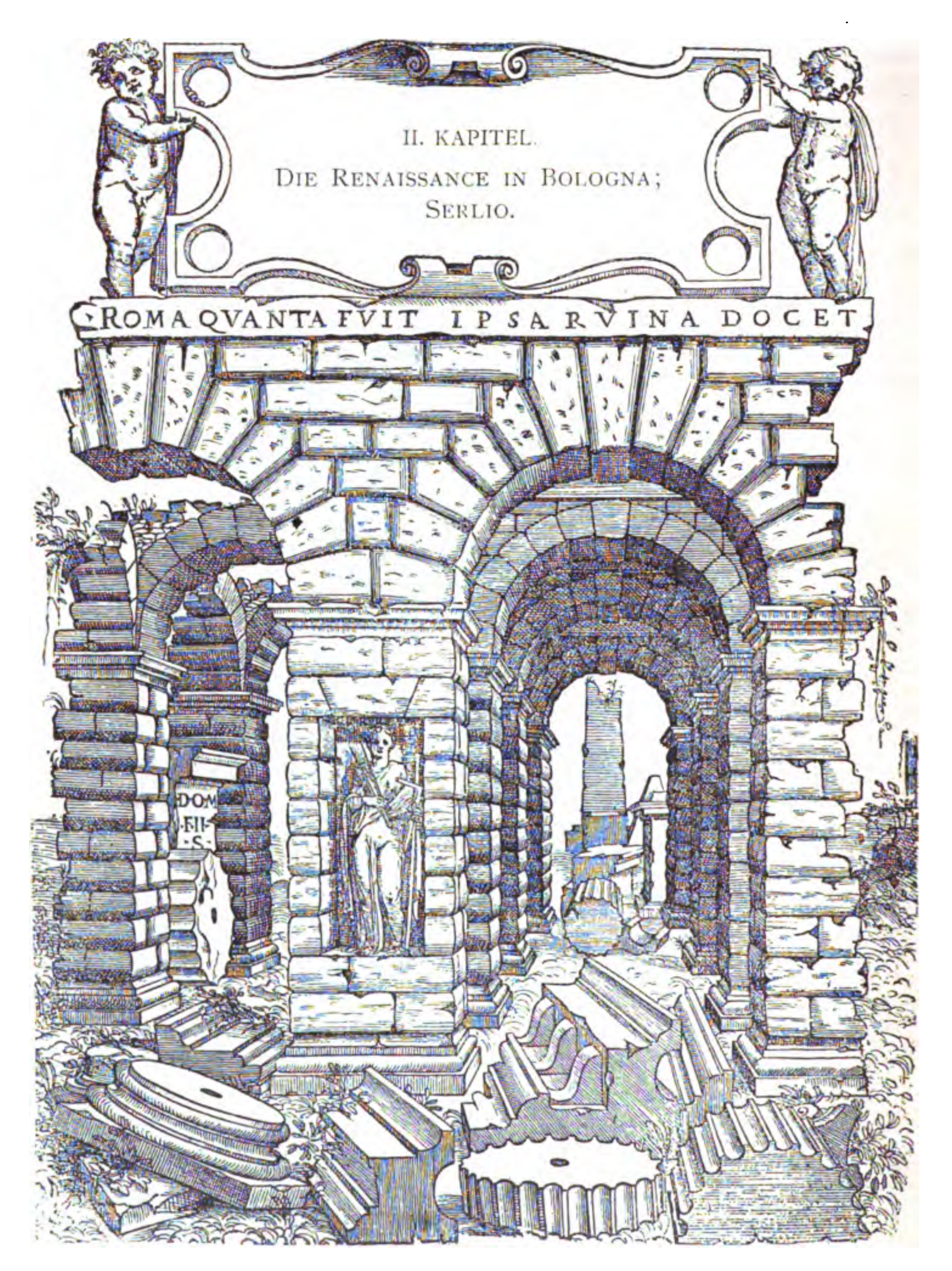


Fig. 8. Titelblatt aus Sebaſtiano Serlio's Werke „dell architettura".

Der Tod Michelangelos und das hiemit bekundete Ende der Hochrenaiſſance muß für uns als Anknüpfungspunkt unſerer Betrachtungen gelten. Denn als der große Meiſter die Werkzeuge aller der von ihm beherrſchten Künſte für immer niederlegte, war die Renaiſſance in ſich vollendet, auf ihrer Höhe angelangt. Um die durch das Scheiden des Gewaltigen eingeriſſenen Lücken drängte ſich eine Menge tüchtiger Künſtler, die von dem nahen Standpunkt der Zeitgenoſſen aus betrachtet, ihm wohl in den einzelnen Kunſtgebieten gewachſen erſcheinen mochten und es in jenem Gebiete, welches Michelangelo nur unwillig betrat, der Architektur, wohl auch theilweiſe hinſichtlich ihrer formellen Ausbildung waren, von denen aber keiner nur annähernd die umfaſſende Perſönlichkeit des Altmeiſters erſetzen konnte.

Freilich vielen und namentlich den Berufsarchitekten mochte Michelangelo's Auftreten nicht ſympathiſch geweſen ſein. Die Kunſtgeſchichte erzählt von ſeinen Streitigkeiten mit denſelben. Noch war in Allen viel zu tief der Respect vor der mit eiſernem Fleiß ſtudirten Antike, um ein freiwilliges Abweichen von derſelben verſtehen und ſeinem Weſen nach würdigen zu können. Michelangelo war ſeiner Zeit vorangeeilt. Keiner war ihm in ſeiner Formenſprache gefolgt, die man allerdings nur an den authentiſch im Detail dem Michelangelo gehörigen Werken, ſo namentlich in Florenz und am Tambour der Kuppel und einigen Façadentheilen von St. Peter ſtudiren muß.

Noch iſt das Streben der beſten Kräfte darauf gerichtet, das Weſen der Antike kennen zu lernen und literariſch wie künſtleriſch neu feſtzuſtellen. Der Einfluß des Vitruv, Leon Battiſta Alberti's, Rafael's machte ſich überall in einem intenſiven Studium der Baureſte Roms geltend. Die Vitruvianiſche Akademie wurde 1542 in Rom gegründet, und Oberitalien ſendete ihr die wärmſten Anhänger und die fleißigſten Arbeiter. Namentlich Bologna zeigte ſich eifrig in der Theilnahme an der Forſcherarbeit. Zwei dort vorgebildete Meiſter, Serlio und Vignola, nahmen die Führung als gründliche Erforſcher der Ruinenwelt und werden in dieſer Hinſicht die wichtigſten Mitarbeiter Palladios. Aber ihre Art unterſcheidet ſich weſentlich von der des großen Vicentiner Meiſters. Sie bleiben beide weit mehr innerhalb der Grenzen der ſie umgebenden Renaiſſance, ſie fügten ſich mehr dem Kunſtempfinden der Zeit. Nicht die Grundidee, nicht die ſchlichte Größe und vornehme

Ruhe antiker Werke begeiſterte ſie, ſondern die Schönheit der Glieder und Verhältniſſe, die logiſche Durchbildung des Profiles. Sie wollten nicht ein Wiedererſtehen Roms, ſondern nur eine reinere Durchbildung der durch die Renaiſſance erzeugten Formenkombinationen. Ueberall zeigt ſich die Vielgeſtaltigkeit modernen Schaffens in ihren Lehrbüchern, im Gegenſatz zu den Bauten Palladios, welche ſtets angeſichts der einfachen Gebilde antiker Tempel geſchaffen wurden.

Dieſe gemeinſame Eigenart jener Beiden iſt nicht zu verſtehen, wenn man der Quelle ihres Schaffens nicht nachgeht. Es iſt dies eine noch nicht genügend berückſichtigte Schule, die der Renaiſſancezeit Bologna's.

Die bologneſer Schule der Mitte des 16. Jahrhunderts,[1]) vertreten durch *Francesco Terribilia* und *Andrea Marchese* (aus Caſtello da Formigine) daher meiſt kurz *Formigine* genannt, hat einen ganz beſtimmt ausgeſprochenen Charakter. Während der Frührenaiſſance, die ſich hier meiſt mit einer nur formalen Umgeſtaltung des mittelalterlichen Backſteinbaues begnügt, ſuchten die Architekten noch mit taſtender Hand, indem ſie zum Hauſteinbau übergehen, auch die tektoniſchen Ausdrucksmittel eines ſolchen. Die Kraft der älteren Meiſter hatte ſich erſchöpft im Bilden reizvoller Details, in der harmoniſchen Durchführung des der Stadt eigenen Portikusmotives und der Säulenhöfe, in den zierlichſten Variationen an den Kapitälen, in geiſtreicher Verwendung der Formſteine zu immer neuen Effecten. Erſt mit den vierziger Jahren beginnt der Umſchwung zu einer dem toskaniſchen Palaſtbau ſich nähernden Kunſtform. Derſelbe ſcheint im Weſentlichen hervorgerufen zu ſein durch die Einwanderung in Rom und Florenz gebildeter Künſtler und zeigt ſich daher mehr in einem Nachempfinden, als in einem direkten Verſtändniß der auch dort ja nicht rein gehandhabten Antike. In Bologna begegnet man aber an ſonſt trefflich disponirten Bauten noch zu einer Zeit formalen Unbeholfenheiten, wie ſie ſonſt zu derſelben kaum in einer anderen italieniſchen Stadt vorkommen. Trotzdem finden die kräftiger geſtimmten Formen der ſpäteren Kunſt frühe Einführung, ja gerade hier zuerſt eine dominirende Bedeutung. So erhält beiſpielsweiſe die Ruſtika eine ſo ausgeſprochen dekorative Behandlung, wie ſie in der Stadt des Palazzo Pitti in jener Zeit nicht denkbar wäre. In Terribilia's Kloſterhof von S. Giovanni in monte (1548) zeigen ſich ſchon Pilaſter, Archivolten etc. ruſticirt, ja an den ſeitlichen Portalen wechſeln ſchon die Pilaſter und Architrav überſchneidenden Quader mit dem von Kanneluren und Geſimſen ge-

[1]) Hauptquelle: Pitture scolture, ed architetture delle chiese etc. della città di Bologna, 1776.

gliederten Kern derſelben. Weiter geht noch der Palazzo Fantuzzi oder Pedrazzi, jetzt Cloetta des Formigine. Er ſetzt die Halbſäulen aus abwechſelnd breiteren und ſchmäleren Schichten und dieſe wieder aus kleinen Einzelſteinen je in kräftiger Quaderung zuſammen, überträgt dieſes unverkennbar dem bisher üblichen Ziegelbau entlehnte

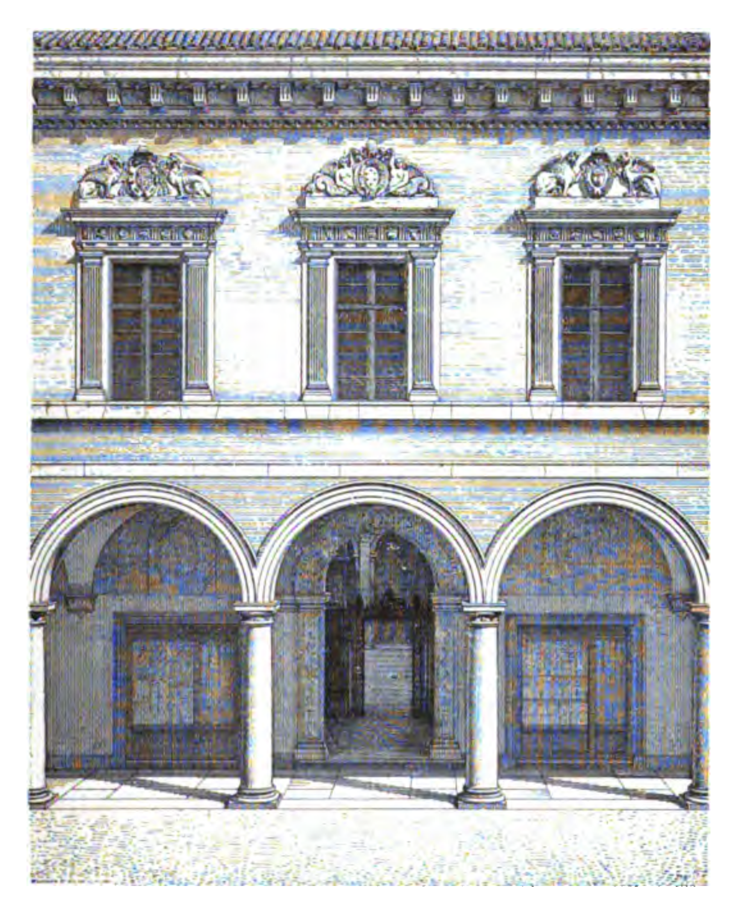


Fig. 9. Archigymnaſium zu Bologna, Façadentheil.

Motiv ſogar auf die Umrahmung der Niſchen und Parterrefenſter, ja auf die hohen, den mächtigen Fries durchſchneidenden Konſolen. Dazu eine bis zur Schwerfälligkeit derbe Profilirung, eine große Monotonie der Motive, ſo daß der unleugbar große Reiz des Baues zumeiſt in der rückſichtsloſen Willensſtärke liegt, mit der die einmal geſchaffenen Grundideen zahlreich wiederholt und den Geſimſen durch ihre unge-

brochene Längenausdehnung das Weſen gewaltigſter Herrſchaft über den Bau gegeben iſt.

Die folgende Zeit und die Berührung mit einwandernden geſchulteren Künſtlern bildete in beiden bologneſer Architekten und der Schaar ihrer Genoſſen bald eine ganz beſondere Richtung aus. In der Façade des Archigymnaſiums (1562—1563) (Fig. 9) zeigt ſich in gewiſſem Sinne das formal geläuterte Können Terribilia's abgeſchloſſen. Das ganze Erdgeſchoß beſteht aus einer fortlaufenden Reihe von Arkaden über toskaniſchen Säulen; darüber ein Gurtgeſims mit kräftiger Platte und beſcheidenen Untergliedern, wie an den ſpäter zu betrachtenden Genueſer Bauten jener Zeit. Den Portalen des *Galeasso Alessi* entſpricht die toskaniſche Pilaſterordnung und der verzierte Triglyphenfries der oberen Fenſter. Aecht bologneſiſch ſind aber die wechſelnden ornamentalen Bekrönungen derſelben über dem geradlinig abſchließenden Gebälk, und die wie aus großen Ziegeln gebildeten viereckigen Konſolen des an ſich ſtattlichen Hauptgeſimſes. Alle Horizontalen erſtrecken ſich auch hier unverkröpft über die ganze 139 Meter lange Façade und ihre 29 Bogenſtellungen.

Unmittelbar an dieſes Werk ſchließt ſich eine Anzahl verwandter Arbeiten. So das Muſeo civico, das eine Fortſetzung des Gymnaſiums bildet; der Palazzo Orſi, jetzt Borghi (Via S. Vitale), bei dem die beiden Untergeſchoſſe das Motiv des Gymnaſiums wiederholen, aber ein drittes Geſchoß mit abermals von einer toskaniſchen Ordnung umkleideten Fenſtern hinzugefügt iſt; Caſa Zucchini, jetzt Bevilacqua (Via Galliera), deren Portikusſäulen noch ganz in Frührenaiſſance gehalten und deren bei großer Höhe wenig ausladende Geſimſe noch ſehr unſicher profilirt ſind.

Formigine zeigt ſich in ſeiner ferneren Ausbildung dem Terribilia nahe verwandt. Mit Sicherheit werden ihm zugeſchrieben der Palazzo Malvezzi Cambeggi (1548) und Palazzo Gibelli (via larga de S. M. Maggiore). Abermals vermochte bei erſterem der Meiſter ſich von der Formenfülle der älteren Bologneſer Bauten nicht frei zu machen. Er überzog daher die Hauſteinglieder mit einem faſt an mauriſche Flächenmuſter erinnernden, in den Stein eingekerbten Ornament, in gleicher Weiſe die Eckpfeiler des lang geſtreckten toskaniſchen Portikus, die Füllungen der ioniſchen Eckpilaſter, die Frieſe des zierlichen Gurtgeſimſes und des wieder mit Unkenntniß der Verhältnißlehre gleichzeitiger, im Hauſteinbau geübter Meiſter gezeichneten, viel zu hohen Kranzgeſimſes. Unbedingt von derſelben Hand iſt die Façade der Univerſität, welche die Formen der Eckpfeiler, die Bekrönung der Fenſter und das charakteriſtiſche Ornament vom Palazzo Malvezzi Cam-

beggi, das fchwere Hauptgefims mit feinen fteilen Friesconsolen, jedoch vom Palazzo Cloetta entlehnt. Neu ift die Anwendung von Konfolen als Träger des Gefimfes über den Fenftern an Stelle der fonft üblichen Pilafter. Die Häufer Via de Poeti 4 und Ecke Via del Cane und Via Marfili, ferner Via S. Vitale 53, erfteres mit hübfchen, eine Kartufche haltenden Seeweibern über dem in gefchilderter Weife orna-

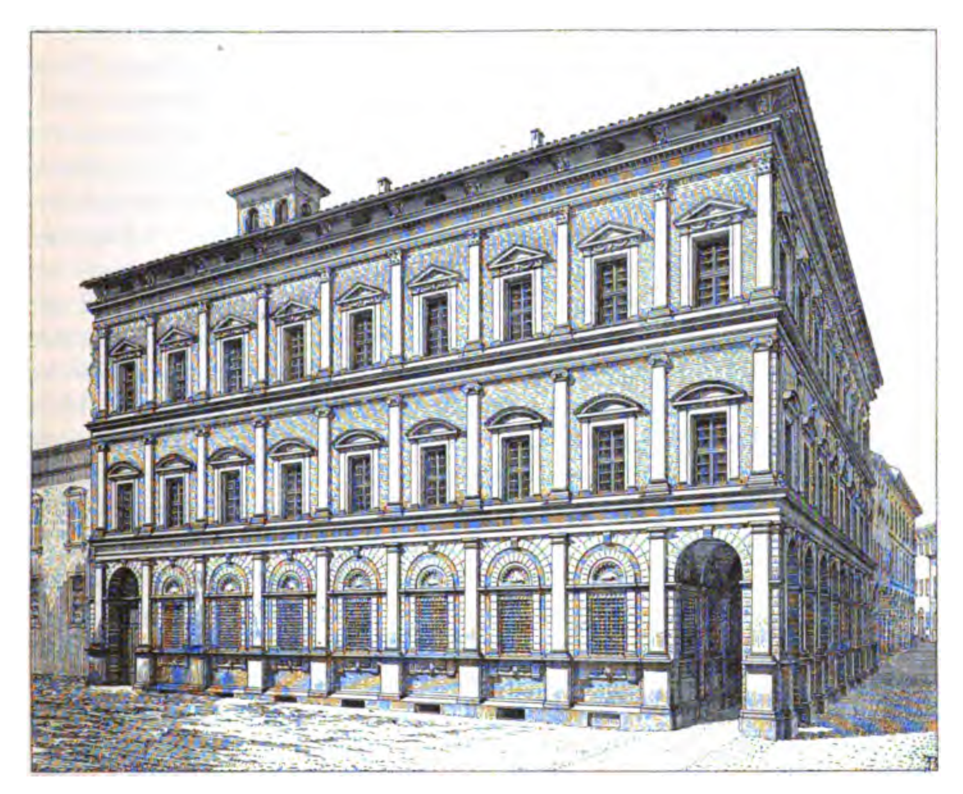


Fig. 10. Palazzo Malvezzi-Medici zu Bologna.

mentirten Fenfterftürzen, letzteres erkenntlich an den unter dem weit ausladenden Sparrengefims perfpektivifch gemalten Konfolen, gehören diefer Stilrichtung an.

Eine weitere wenig bekannte und noch viel weniger ihrem künftlerifchen Wefen nach beftimmte Erfcheinung unter den Bolognefer Architekten des 16. Jahrhunderts ift die des *Bartolommeo Triachini* (geb. 1500, † 1565), als deffen Werk der intereffante Palazzo Lambertini, jetzt Ranuzzi (Via S. Stefano 43) bezeichnet wird. Auffallend an ihm ift zunächft, daß der Architekt ftatt der in Bologna üblichen

Bogenhalle im Parterre der Façade eine toskanische Säulenreihe erscheinen läßt, über deren reichem Gesims zwei Geschosse sich schlicht aufbauen. Die Wände in Ziegelrohbau, die Fenster mit von zierlicher Quaderung unterbrochenen Gewänden, abgebrochenen Giebeln über den von kleinlichen Hermen getragenen Sturzgesimsen; im Obergeschosse ist die Quaderung namentlich des Sturzes etwas bedeutender. Im Ganzen jedoch ist das Detail überall von einer fast ängstlichen Kleinheit, die nicht uninteressant mit den stattlichen Hauptdimensionen kontrastirt.

Weit großartiger entfaltet sich dasselbe System am Palazzo Bentivoglio (Via Belle arte), dessen Hof und Ausbau unvollendet blieb, 1620 von *Giovanni Falcetti* wieder aufgenommen, jedoch abermals nur theilweise durchgeführt wurde. Die Façade hat ganz den geschlossenen Palastcharakter Mittelitaliens, entbehrt des Portikus und erhebt sich bei elf Fenstern Front in drei fast gleichwerthigen Stockwerken. Gurte und Brüstungsgesimse theilen den Bau vertikal. Die Ecken sind wie bei vielen Bologneser Bauten durch Ortsteine betont; an den originell gebildeten Fenstern zeigt sich wieder die Vorliebe für zierliches Linienspiel, schlanke Verhältnisse, Belebung der meist geradlinigen Glieder durch Pfeifen und Kanneluren. Das in seinen oberen Theilen in Holz ausgeführte mächtige Hauptgesims faßt die majestätisch ernste Façade in der glücklichsten Weise zusammen.

Während in den Façaden dieser Paläste die stolze Herrengröße der römischen Bauten jener Zeit sich wiederspiegelt, ist der Hof des Palazzo Ranuzzi in bescheidener, doch formal edler Weise ausgebildet. Drei Seiten desselben sind mit je drei Arkaden über toskanischen Säulen eingefaßt; über dem Triglyphengesimse die doppelte Zahl kleinerer Arkaden auf ionischen Säulen, endlich ein geschlossenes Stockwerk mit schlichten Fenstern. Die vierte Hofseite hat eine gemalte Architektur, eine kleine reizvolle Komposition, die den Blick über Treppen und Loggien zu einer Statuennische lenkt. Der Palast läßt vermuten, daß auch der Hof des Palazzo Malvezzi Cambeggi dem Triachini zuzuweisen sei, eine der edelsten Raumgestaltungen Bologna's. Denn die Anordnung des Aufrisses ist fast die gleiche, nur in der weit größeren Ausdehnung des Palastes besteht eine wesentliche Differenz. Besonders anmuthig wirkt hier das mit korinthischen Pilastern, Füllungen und Medaillons zart gegliederte Obergeschoß.

Am Palazzo Malvezzi-Medici (Fig. 10) führte Triachini in Bologna das Pilasterschema an den Façaden ein, denn dasselbe ist nach der gewohnten Anordnung über die ganze, bedeutende Längenausdehnung des dreigeschossigen Baues mit großer Korrektheit doch nicht mehr in der alten Frische der Formen übertragen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Bau hat der Palazzo Monari, jetzt Fiorese, der abwechselnd dem Peruzzi, dem Michelangelo und dem Formigine zugeschrieben wird, aber in seiner originellen formalen Unbehilflichkeit und doch höchst wirkungsvollen und reichen Gestaltung eher ein Jugendwerk des Triachini sein könnte. Die Treppenanlage und Dekoration des Innern scheint dem *Carlo Bianconi* und somit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzugehören.

So zeigt sich in dem an antiken Resten armen Bologna ein intensives Drängen, aus dem naiv reizvollen Frührenaissancestil zu klassischer Form zu gelangen, ein Streben, das um so mehr alle betheiligten Kräfte erfaßte, sie um so freier sich ausbilden ließ, als hier keiner der großen Künstler mit seinem bestimmenden Uebergewicht eingegriffen und der Architektur seine Richtung gegeben hatte. Während sonst in Italien der Bauentwurf schon ganz dem Schulprogramm der großen Hochrenaissancemeister folgte, mehr und mehr die lokalen Unterschiede sich verwischten, vereinigen sich hier verschiedenartig wirkende, selbständig schaffende Kräfte, Architekten, welche die Hauptaufgabe jener Zeit, die Wiedergeburt der Antike, gerade wegen ihrer geringeren Kenntniß derselben mit größerer Frische und Intensivität zu erfüllen trachteten, als es römische Mitarbeiter der Peruzzi und Sangallo vermochten, die jene erst durch die Brille des Meisters verstehen gelernt hatten.

Fast möchte man die Entwicklung von den prächtigen Zierwerken Bologna's im 15. Jahrhundert bis zu den zarten, schier ängstlichen Werken Triachini's für einen Niedergang der Baukunst halten. Es ist diese Sonderstellung bedingt durch die Individualität der Stadt selbst, die in der Frührenaissance ihre erste große Kunstblüthe gesehen hatte, und zwar in Francia, dem Meister, dessen Kunstart in bescheidener, zurückhaltender Bildung der Gestalten, in fast dilettantischer Sauberkeit und kalter, glatter Farbe den Architekturwerken der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts durchaus gemäß ist. Dann hatte eine Stagnation stattgefunden, die sich auch in der Architektur geltend machte. Erst seit die Stadt durch freiwillige Unterwerfung sich in die päpstlichen Staaten eingefügt, somit den sie beunruhigenden inneren Kämpfen ein Ende bereitet und sich zu einem gesuchten neutralen Mittelpunkt im parteizerrissenen Italien gemacht hatte, begann sie nach und nach der allgemeinen Renaissancebewegung sich intensiver anzuschließen, hebt eine größere Stetigkeit der geistigen Entwicklung an. Sie hatte trotz jenes Schrittes ihre Selbständigkeit nicht ganz aufgegeben. Das neue „Bologna senza fisco e senza citadella“ erhob sich zu innerem Wohlstand und Bildung. Die berühmte Universität, die überall aufblühenden Akademien, darunter die Bocchiana, durch welche Achillo Bocchio für die

Herausgabe trefflicher Druckwerke ſorgte, der Hofglanz des in Bologna reſidirenden päpſtlichen Legaten, ein tüchtiger Kaufmannſtand, reicher Adel gaben der Stadt eine von Rom auf lange Zeit hinaus unabhängige Bedeutung, die ſpäter in der berühmten Malerſchule des 17. Jahrhunderts in ſchärfſter Weiſe zur Erſcheinung gebracht wurde. Damals entwickelte ſich in Bologna ein hochbedeutendes wiſſenſchaftliches Streben. Männer wie Gregor VIII., der dem alten Geſchlecht der Buoncampagni angehörte, der berühmte Verbeſſerer des Kalenders, legten dort den Grund ihrer umfaſſenden Bildung und zu ihrer ernſten Lebensanschauung. Gerade weil die Stadt bisher in die Renaiſſancebewegung noch nicht in ſeiner Größe entſprechender Weiſe eingegriffen hatte, zeigte ſie ſich jetzt, ſeit ſie ihre Kräfte zu ſammeln begann, beſonders regſam den Vorſprung der Nachbarſtädte auszugleichen; so auch hinſichtlich der Klaſſicität der Architektur. Während alſo an anderen Orten bereits die Formen gefunden, der Ausdruck fixirt war, erſcheint Bologna noch faſt allein, nachdem es das heimiſche Ziegelmaterial verlaſſen hatte, nach einem ſolchen zu ſuchen. Hier fühlte man das Bedürfniß nach zuverläſſigen Vorbildern am lebhafteſten, hier wurde der Plan zu Serlio's Lehrbuche der Antike geboren, das neben dem Werke Palladio's mächtigen Einfluß auf die nächſtliegende Architekturentwicklung gewann, hier erwuchs Vignola, welcher durch ſeine Bauten und Bücher dem Uebergewicht Michelangelos entgegenzutreten beſtimmt war, hier endlich entwickelte ſich Aleſſi, der durch die Vermittlung von Genua die größte Bedeutung für die nordiſche Kunſt erlangen ſollte.

Auf die mehr und mehr dem Klaſſicismus ſich nähernden Arbeiten Triachini's dürfte *Sebastiano Serlio* (geb. zu Bologna 1475, † zu Fontainebleau 1552) am entſcheidendſten eingewirkt haben. Dieſer war etwa 1500—1514 in Peſaro, darauf im Venetianiſchen thätig geweſen. Erſt in ſpäteren Mannesjahren gegen 1520 trat er in ein näheres Verhältniß zu Peruzzi, welcher zumeiſt als ſein Lehrer genannt wird. In Rom hatte Serlio ſchon vorher Aufmeſſungen an der Antike vorgenommen, eine Arbeit die er, wohl nach der Einnahme der ewigen Stadt durch die Spanier (1527), als Peruzzi ſie verließ, in Süditalien fortſetzte. Im Jahre 1531 tritt er in Venedig auf; 1540 erſcheint daſelbſt der 3. und 4. Theil ſeines auf ſieben Abtheilungen angelegten berühmten Werkes über die Architektur, und zwar enthält der erſtere hauptſächlich Aufmeſſungen von Antiken aus Rom, Verona, Pola, Neapel, Benevent, Ancona,

aber auch Pläne zu St. Peter und anderen Arbeiten Bramante's; der letztere dagegen die Lehre von den Ordnungen, welcher Regeln und Beiſpiele über Anwendung der Ruſtika voraus gehen, und dann Uebertragungen derſelben an Palaſtfaçaden folgen. Das 1. und 2. Buch, von der Geometrie und Perſpektive handelnd, erſchien 1545 zu Paris, wohin Serlio 1541, alſo nach Vignola's Rückkehr aus Frankreich, in die Dienſte König Franz' I. gegangen war. Wir wiſſen, daß er auch in ſeiner Vaterſtadt Bologna thätig war, und zwar muß dies kurz vor ſeiner franzöſiſchen Reiſe, alſo Ende der dreißiger Jahre geweſen ſein.

In Venedig trat er mithin, ausgerüſtet mit einer beſonders tiefen Kenntniß der Antike und dem vollen Material für ſein Werk, in einen Künſtlerkreis ein, an deſſen Spitze *Michele Sanmichele, Jacopo Sansovino* und *Andrea Palladio,* alſo die gefeiertſten Namen Oberitaliens ſtanden, Männer, die ſämtlich in Rom ihre Studien gemacht hatten, und von denen der letztere an tiefem Einblick in das Weſen der Antike ihm entſchieden noch überlegen war.

Die Verſuche, Serlio in Venedig beſtimmte Bauten nachzuweiſen, waren bisher von geringem Erfolg. Was ſeiner Hand am Palazzo Zeno, einem aus drei Gebäuden beſtehenden, ſichtlich nicht nach einer Idee entſtandenen Anlage zuzuſchreiben iſt, wird nicht entſchieden werden können. Sein Antheil an der nach Sanſovino's Entwurf erbauten Kirche S. Francesco della Vigna (1534 begonnen) mag ihm nicht die Freundſchaft der Venetianer Genoſſen zugezogen haben, denn er war der Berather des in der Baukunſt dilettirenden Paters *Francesco Georgi,* als dieſer nach vermeintlich vitruvianiſchem Syſtem allerhand Aenderungen am urſprünglichen Plane vornahm. Unter den Namen, die man als die Autoren des Palazzo Grimani (vollendet gegen 1539, an der Ponte Rugagiuffa) (Fig. 11) nennt, ſcheint der des Serlio die meiſte Berechtigung zu haben. Die für Venedig ganz auffallende Grundrißanlage ſpricht gegen die vielfach wiederholte Annahme, daß dieſelbe von Sanmichele oder gar von Longhena ſei; daß Rafael nicht der Architekt ſein könnte, liegt wohl auf der Hand, und wie O. Mothes gar auf Borromini verfallen konnte, iſt abſolut unerfindlich. Der Palaſt iſt nur durch den ſchmalen Ramo Grimani zugänglich, welchen das intereſſante Portal deſſelben, ein etwas ſpäterer, etwa der Zeit um 1600 angehöriger Bau abſchließt. Der nun folgende Hof iſt eine ebenſo originelle, wie wohldurchdachte Anlage; ein verſchobenes Viereck, gegen die Thorſeite mit einer breiten Säulenhalle. Anſtoßend an dieſelben zwei nur dreiachſige und an der Rückſeite des Hofes wieder eine vierachſige Halle, alle in maleriſcher, zweckmäßiger Vertheilung bei ſchlichter Architektur. Die

Treppe, und namentlich den breiten Podeſt derſelben zieren reizende, an die Vorbilder des Rafael und des Pierin del Vaga erinnernde Gewölbmalereien, nach den neueſten Forſchungen Arbeiten des Federigo Zucchero.[1])

Weiter wird dem Serlio der unvollendete Palazzo Bembo, jetzt Correr, am Canale grande zugewieſen. Die Façade iſt zwar im Weſentlichen nach altvenetianiſcher Weiſe diſponirt: in der Mitte der beiden Obergeſchoſſe eine viertheilige Pergola, deren Oeffnungen, wie die je zu zweien am breiten Mittelpfeiler angebrachten Rundbogenfenſter der Flügel, von etwas mager gebildeten Pilaſtern eingefaßt ſind. Der linke Flügel kam nicht zur Ausführung und mithin befinden ſich auch im Erdgeschoß nur zwei Rundbogenportale, die von je zwei Fenſtern begleitet sind. Im Mezzanin über den letzteren abermals Fenſter, über den Thoren breite Frieſe. Einzelne Ungeſchicklichkeiten in der Detaillirung machen die Autorſchaft Serlio's recht zweifelhaft.

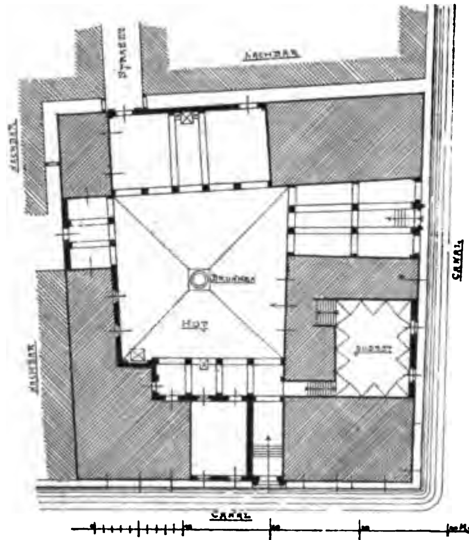


Fig. 11. Palazzo Grimani-Rugagiuffa zu Venedig.

Als beſtimmend für jene Façaden, welche er in ſeinem Werke als direkt für Venedig entworfen vorführt, fordert Serlio vor Allem bei der engen, Höfe und Gärten meiſt ausſchließenden, älteren Bauart reichlich bemeſſene Lichtöffnungen. So ſchuf er denn zunächſt eine zweiſtöckige Front, unten in Erinnerung an ſeine Heimat Bologna mit toskaniſcher Loggia, einem Gedanken, den ſpäter Sanſovino am Palazzo Manin (1556 bis 1560) verwirklichte, darüber mit durchweg ioniſchem Palladiomotiv; ferner aber einen Bau, in dem das Erdgeſchoß in einer für Venedig ſchwer durchführbaren Weiſe in Ruſtika mit nur wenigen Lichtöffnungen projektirt wurde, wie ſie ähnlich nur an dem Serlio verwandten Palazzo Grimani, S. Tomà, zur Ausührung kam. Die durch kräftige toskaniſche Säulen getheilten Obergeſchoſſe aber ſind in jenem Plan um ſo ſtärker durch-

[1]) Vergl. »J. Waſtler, Die Stiegengewölbe-Decoration im Palazzo Grimani, Ruga Giuffa in Venedig« in Lützow's Zeitſchrift für bild. Kunſt. 1885, pag. 205.

brochen, und zwar kommen im oberften jene lang geftreckten, für Venedig charakteriftifchen Rundbogenfenfter mit gerader Verdachung zur Verwendung, die bei dem dritten, reichften und edelften Façadenentwurf Serlio's noch eine weitere Ausbildung erhalten. Intereffant ift auch die Façade auf Blatt 56, mit ganz der Vorliebe der Venetianer für korinthifche Ordnungen folgender Anlage offener, geradlinig abgedeckter Loggien, welche wieder an diejenigen im Hof des Palazzo Grimani erinnern. (Fig. 12.) Den flachen Holzdecken fcheint Serlio überhaupt ein befonderes Intereffe zugewandt zu haben, wie er fich denn auch rühmt, die Decke in der Bibliothek von S. Marco unter Andrea Gritti, alfo 1538 ausgeführt zu haben.

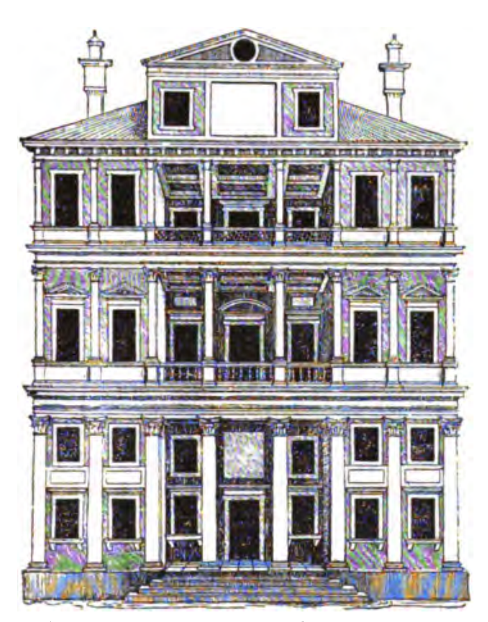


Fig. 12. Façadenentwurf Serlio's für Venedig.

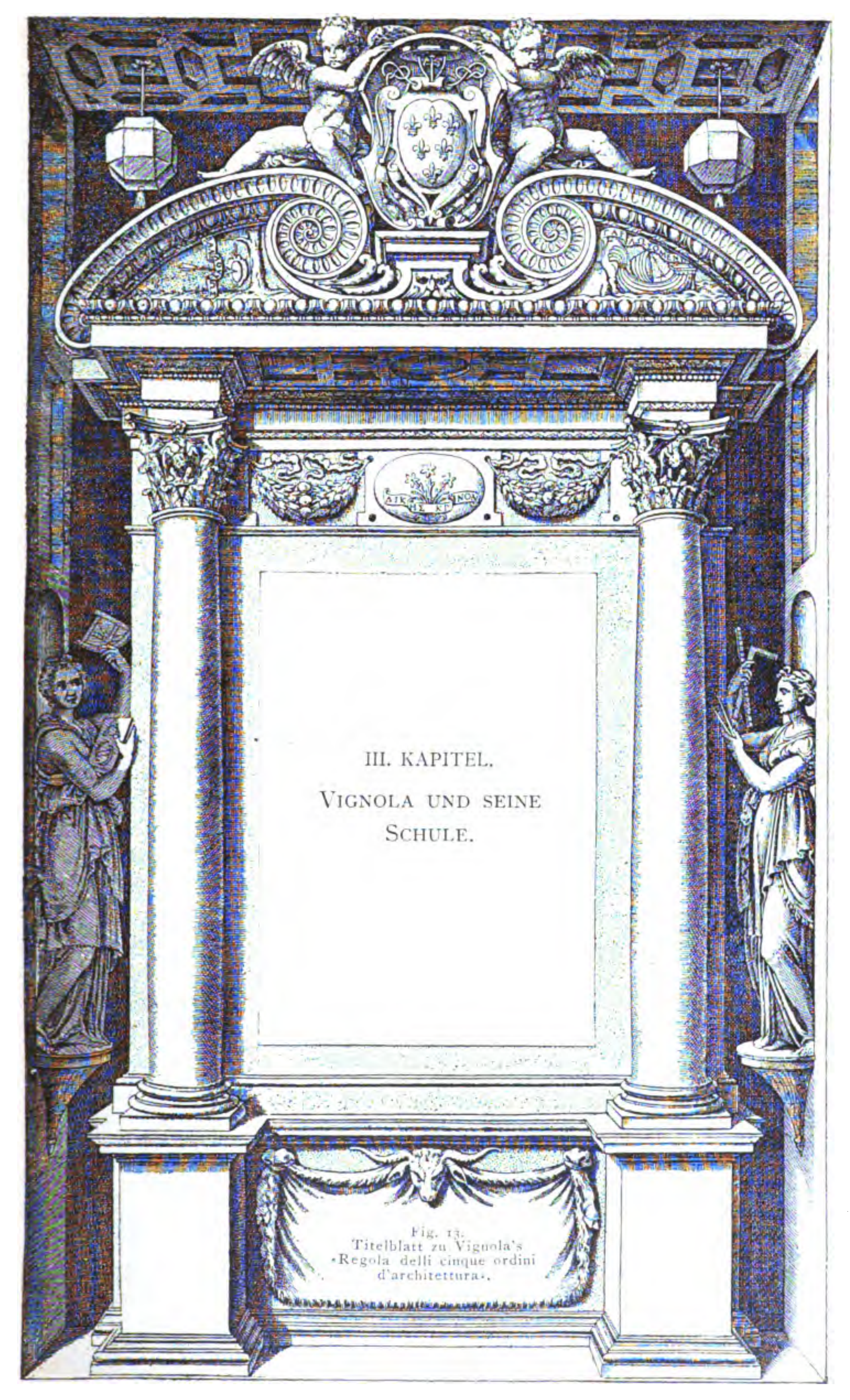
Je weniger wir Beftimmtes über des Meifters venetianifche Thätigkeit wiffen, um fo intereffanter wird uns die Cafa Manozzo, jetzt Maritani in Vicenza, welche zwar erft 1581 (oder 1591?) erbaut wurde, bei der jedoch ein Project Serlio's zu Grunde liegen foll. Die Architektur derfelben, ein einfach großes Ruftikaparterre mit einem Gefchoß darüber, welches in der Mitte durch ein einfaches Palladiomotiv, feitlich durch fchöne Fenfter je zwifchen gekuppelten Pilastern in Erfcheinung tritt, fpricht in feiner edlen Bildung nicht gegen diefe Annahme. In Bologna endlich wird dem Serlio der Umbau des Palazzo del Comune zugefchrieben, namentlich die Anlage jener Thüren unter dem Portikus des erften Hofes, rechts vom Hauptthore. Jedoch fcheinen mir diefelben mehr als Werk des *Alessi* ebenfo wie die beiden Prachtfenfter des Erdgefchoffes gegen Piazza Nettuno und Via Ugo Baffi, und zwar wegen eines kleinen „Fehlers" gegen die Antike im Profil der toskanifchen Säulen, der in Serlio's Werke nie, bei Aleffi jedoch häufig vorkommt, daß nämlich der Kranz zwifchen Kapitäl und Band etwas breiter ift als das obere Ende des Säulenfchaftes. Wenn aber Serlio am Stadthaufe von Bologna gearbeitet hat, fo dürfte ihm der unvollendete Umbau der Hauptfaçade zuzuweifen fein, der mit feinem elegant profilirten Hauptgefims, zu dem

ſich Band 4 Blatt 20 ſeines Werkes ein Analogon findet, und mit ſeiner dichten Reihe von Fenſtern unter Rundbogenverdachungen im Obergeſchoß, reich gegliederten Gurten, doppelt ſo weit geſtellten Fenſtern in den unteren Stockwerken und anderem manche Aehnlichkeit mit dem Band 4 Blatt 41 dargeſtellten Entwurfe des Meiſters hat. Die Kompoſition iſt ziemlich ſchüchtern und ſcheint nur den Anſpruch erheben zu wollen, eine korrekt durchgeführte zu ſein.

Betreffs Serlio's Thätigkeit in Fontainebleau ſei auf Lübke, Renaiſſance in Frankreich Seite 108 verwieſen.

Der Einfluß dieſes Bologneſen iſt entſchieden mehr durch ſeine theoretiſchen Leiſtungen bedingt, namentlich dadurch, daß er, weil er die ſchlechte Arbeit der buchhändleriſch geſchäftsmäßig arbeitenden Kupferſtecher ſah, „aus Erbarmen mit der Kunſt", wie Vaſari ſagt, jenes Werk dell' architettura herausgab, in dem er, anknüpfend an die mehr kritiſchen Arbeiten der gelehrten Vitruvianer und die direkt für die Praxis beſtimmten Aufmeſſungen des Peruzzi, nun die Baukunſt auf wiſſenſchaftliche Syſteme zu fundiren ſuchte. Daher zunächſt geometriſche Vorſtudien, dann die Wiedergabe der antiken Aufmeſſungen, endlich die Uebertragung derſelben auf die Praxis nicht nur durch Anwendung der erlernten Formen, ſondern dadurch, daß ein äſthetiſches Syſtem gegründet wird, wie die einzelnen Bauglieder unter ſich und wie zum Ganzen in ein Verhältniß geſtellt werden müſſen. Sein Buch half die Architekten von der Nothwendigkeit befreien, in Rom zu ſtudiren, gab ihnen aber dafür die Sehnſucht nach der ewigen Stadt, als den Quell tiefſter Erkenntniß ihrer Kunſt. Der lebhaft erregte Bauſinn bemächtigte ſich derſelben, und auch Dilettanten begannen die Baukunſt mehr und mehr bei nun erleichterter Lernmethode zu betreiben. Hatten die Architekten ſelbſt unter der Beſſerwiſſerei derſelben zu leiden, ſo genoſſen ſie doch auch die Folgen jenes tiefgehenden Intereſſes für die künſtleriſche Seite des Bauweſens, welches bis ins 18. Jahrhundert gerade unter Großen und Fürſten als ein Theil der ſtandesgemäßen Geiſtesbildung andauerte.





III. KAPITEL.

VIGNOLA UND SEINE SCHULE.

Fig. 13.
Titelblatt zu Vignola's »Regola delli cinque ordini d'architettura«.

Auch *Giacomo Barozzi*, genannt *Vignola* (geboren zu Vignola 1507, † 1573),[1]) erhielt seine Ausbildung als Maler in Bologna, ging hierauf nach Rom, wo er die antiken Denkmale im Auftrag der vitruvianischen Akademie maß, ferner 1537 mit Primaticcio auf zwei Jahre nach Frankreich, kehrte wieder nach Bologna zurück, wo er aber, nach Vasari, nur wenig beschäftigt war, da der beabsichtigte Umbau von S. Petronio nicht zu Stande kam. Dem Rufe des Papstes Julius III., den er als Legaten in Bologna kennen gelernt hatte, folgend, also um 1550, verlegte er seinen Wohnort zum zweiten Mal nach der ewigen Stadt. Jetzt erst, also als ein mehr als Vierzigjähriger und somit fertiger Künstler, schloß er sich dem michelangelesken Kreise an. Dieser Umstand mußte besonders erwähnt werden, da sonst der berühmte Meister nicht richtig verstanden werden kann. Denn er ist ein Mitstrebender des Titanen, keineswegs aber ein Schüler desselben.

Der älteste[2]) bekannte Bau Vignola's und als solcher ein wichtiges Zeugniß für seine künstlerische Herkunft ist der Palazzo Bocchi, jetzt Piella zu Bologna (1545, via Monari). (Fig. 14.) Zwar wird nach einigen Quellen der Maler Federico Barocci, wohl infolge von Verwechslung, als der Meister desselben genannt. Doch wurde dieser erst 1528 geboren. Bocchi, der Bauherr, war aber nach Serlio einer der hervorragendsten Kenner des Vitruv. Sein Palast läßt deutlich Vignola's Abhängigkeit von *Antonio da Sangallo* erkennen, der zu der Zeit als jener in Rom war, den Palazzo Farnese begann. Hieher entnahm Vignola sehr im Gegensatz zu der zierlichen bologneser Bauweise die mächtigen Formen und den robusten Grundton der Profile. Der Sockel ist schwer in mehreren Schichten rusticirt, welche die an dem großen Mittelportal angebrachten toskanischen Halbsäulen in barocker Derbheit mit umfassen. Der Schlußstein des Thorbogens reicht über Architrav und Fries hinweg. Der viergeschossige Bau ist durch einen wohl ausgebildeten Gurt und ein sehr schönes Konsolen-Hauptgesims in zwei fast gleichwerthige Theile zerlegt. Vertikaltheilungen, wie sie Serlio liebt, fehlen ganz. Die dem Palaste eigene Monumentalität, die sich auch in dem Pfeilerhof und in dem an Palazzo Farnese besonders lebhaft erinnernden Vestibül ausspricht, dokumentirt einen Fortschritt dem damaligen Profanbau Bologna's gegenüber. Einzelne Details aber belehren uns darüber, daß dieser Bau vor dem zweiten römischen Auf-

[1]) Francesco Vallamena, Alcun opere d'architettura di Jacomo Barotio da Vignola. Rom 1617.

[2]) Den dem Vignola zugeschriebenen Palazzo Isolani zu Minerbo bei Bologna kenne ich nicht.

enthalte des Künſtlers und dem mit demſelben verbundenen näheren Studium der Antike entſtand, denn Vignola würde ſpäter nicht die Balkonbrüſtung bis an die Vorderkante der Platte des Portalgeſimſes gerückt und nicht die Zahnſchnitte unmittelbar über dem Fries angeordnet haben.

Der junge Vignola, oder ihm naheſtehende Künſtler dürften mithin an den Werken Antheil haben, in denen die Schule des Sangallo in Bologna zu bemerken iſt. Ich rechne hierzu zunächſt den obgleich unvollendeten, doch grandioſen Palazzo Albergati, jetzt Armeekommando (1540). (Fig. 15.) Man hat den Bau dem Peruzzi zuweiſen wollen, und wirklich ſteht er als Kompoſition ſo hoch, daß man an die erſten Meiſter erinnert wird. Das Parterre, welches über einem ſchräg anlaufenden, wie alle Wandflächen in Ziegel gemauerten Sockel mit feinem, durch kleine Pfeifen gegliedertem Geſims ſich erhebt, iſt von niederen, doch kräftig gebildeten Fenſtern unterbrochen. Darüber zieht ſich ein köſtliches Triglyphengebälk hin, auf welchem die die Rundbogenfenſter umfaſſenden ioniſchen Halbſäulenordnungen mit ihren geradlinigen Giebeln ruhen. Das vortrefflich ausgebildete Hauptgeſims birgt in ſeinem Fries Mezzaninfenſter.

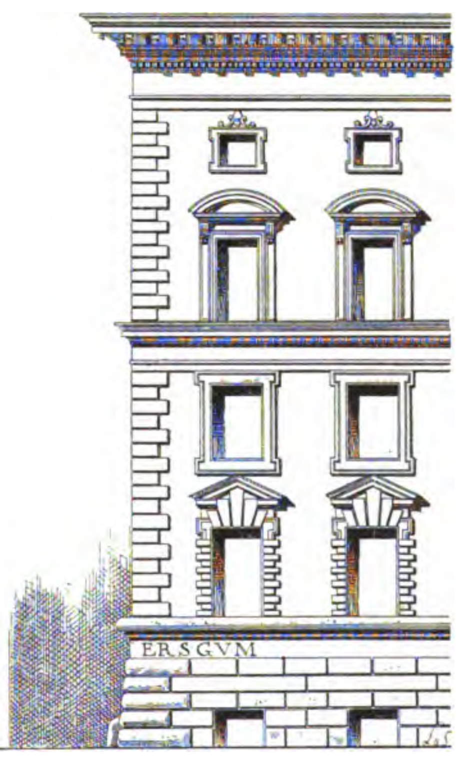


Fig. 14. Palazzo Piella zu Bologna.

Die Façade war anſcheinend auf dreizehn Achſen Länge berechnet, von denen jedoch nur acht zur Ausführung kamen. So ſtehen das kräftige toskaniſche Portal und das einſt mit mächtigen Wappen geſchmückte Fenſter darüber ſeitlich vom Mittel. Eine ſpätere Zeit ſchuf um der Symmetrie willen ein zweites, den Ernſt des Baues beeinträchtigendes Thor. Neben der köſtlichen Ruhe der Kompoſition überraſcht an dem Bau die faſt ungeſchickte Behandlung einzelner Details, wie der Konſolen am Portalgeſims, der ſaftloſen Kapitäle der ioniſchen Halbſäulen, ferner die Freude am winzigen Ornament auf

den ſo einfach edlen Grundlinien, wie z. B. an dem ſpieleriſchen Sockelgeſims, die Blümchen auf der Platte des Gurtes. Dieſe Formen lehnen ſich unmittelbar an diejenigen des Triachini, wie wir ſie namentlich am Palazzo Ranuzzi fanden, an, ſo daß die Frage eine offene bleibt, ob nicht dieſem beſſer auch der eben beſchriebene Palaſt zugewieſen wird. Sicher aber iſt an Peruzzi nicht zu denken, ſondern wir ſtehen vor dem Ausgangspunkte der Kunſt Vignola's.

Von entſcheidender Bedeutung für denſelben war ſeine Ueberſiedelung nach Rom, welche, wie wir ſahen, 1550 ſtattgefunden haben dürfte. Hier fand er Gelegenheit zu dem eingehenden Studium der Antike. Hier hat er auch ſein berühmtes Werk: „Regola delli cinque ordini d'architettura"[1]) ausgearbeitet.

In der Vorrede beruft ſich Vignola darauf, daß er in vielen Ländern alte und neue Bauten verglichen und an ihnen gelernt habe, eine zuverläſſige und allen Kunſtverſtändigen gefällige Regel zu ziehen (vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquetaſſi con la ſicurezza che ad ogni guidicioſo di simil arte doveſſe in tutto, overa in gran parte, piacere). Er hatte nämlich gefunden, daß jene antiken Baureſte, welche für die ſchönſten und edelſten galten, in ihren Gliedern ein gewiſſes Verhältniß zu einander, zahlenmäßig feſtzuſtellende Proportionen beſäßen, und daß die in dieſen ſich bewegenden Glieder dem Auge wohlgefällig, die aber außerhalb derſelben gehaltenen demſelben widrig ſeien. Er vergleicht daher die Architektur mit der Muſik, die in gewiſſen Akkorden wohl klingt, während eine Abweichung von dieſen einen Mißklang erzeugt. Dieſe Akkorde der Baukunſt ſind ihm die fünf Ordnungen, die er, wie er ſich ausdrücklich und ſehr charakteriſtiſcher Weiſe rühmt, ohne eigene Zuthat, ſtreng nach der Antike in ihren Proportionen in eine kurze Regel gebracht habe, und zwar mißt er die Architekturtheile nicht nach einem willkürlichen, ſondern aus einem dieſen ſelbſt entnommenen Maße, dem Modul, der gleich dem unteren Säulenhalbmeſſer gewählt wurde.

Unverkennbar iſt bei dem ganzen Gedankengang das Studium des Vitruv maßgebend geweſen. Das Buch I, Kap. II, 2 desſelben ſagt:[2]) „Die Anordnung .... beſtimmt ſich aus dem Größenverhältniß ...., dieſes aber iſt der aus den Gliedern des Werkes ſelbſt genommene Maßſtab, das entſprechende Ergebniß aus den einzelnen Theilen des ganzen Werkes ...." Oder Buch III, Kap. I, 1: „Proportion iſt die

---

1) Mir lagen vor die Auflagen von Giov. Batiſta Roſſi, Rom, Ende 17. Jahrh., und von Cornelis Blear, Amſterdam 1690. Erſtere iſt mit den Originalplatten gedruckt. Das Werk erſchien unter Papſt Pius IV. (1559—1565) und wurde dem Kardinal Farneſe gewidmet. 2) Ueberſetzung von Dr. Fr. Reber, Stuttgart 1865.

Zufammenftimmung der entfprechenden Gliedertheile im gefamten Werke und des Ganzen.“ Kap. I, 2: „Alle Glieder der Tempel müffen

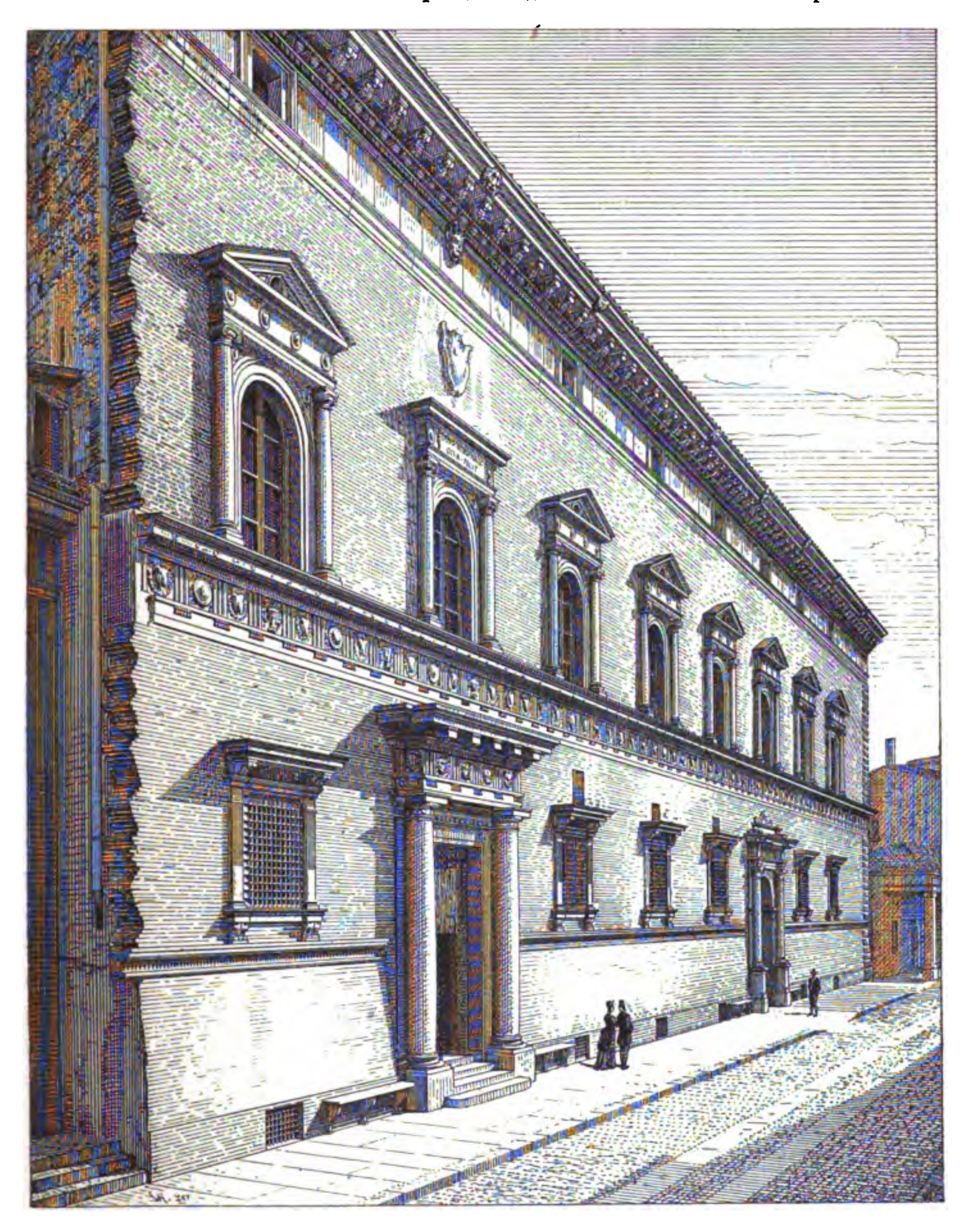


Fig. 15. Palazzo Albergati in Bologna.

in Hinficht auf die Gefamtmaffe der ganzen Größe in den einzelnen Theilen Maßverhältniffe haben, die fich einander in vollkommenfter

Weiſe entſprechen.“ So giebt denn Vitruv ſelbſt die Lehre vom Modul, den Maßeinheiten, in präciſeſter Weiſe. Wo nun dem Vignola das aus antiken Baureſten zu entnehmende Vorbild der Ordnungen fehlt, wie z. B. der toskaniſchen, ſchafft er unmittelbar nach den ſchriftlichen Angaben des altrömiſchen Lehrers der Baukunſt; wo er dasſelbe findet, citirt er es mit Genugthuung als ſichere Grundlage der ſchönheitlichen Regel. In der ſtrengen, ſyſtematiſchen Form, mit der er den Grundgedanken Vitruvianiſcher Proportionslehre an den Ordnungen durchbildet, entfernt er ſich weſentlich von dem freieren, nach alter Weiſe die Verhältniſſe mehr nach den Geſetzen des künſtleriſchen Empfindens regelnden Serlio. Hierin iſt er vielmehr der Lehrer des Palladio, deſſen nicht minder berühmtes Werk „I quattro libri dell 'architettura“ 1570 in Venedig erſchien.

An dem großen Vicentiner iſt nur die von Vignola neu aufgenommene Idee des Vitruv um ein ganz Erhebliches weiter gebildet, und hierin unterſcheidet ſich abermals auf das Markanteſte das Weſen der drei großen Lehrmeiſter der Spätrenaiſſance. Während Serlio im Geiſt der Frührenaiſſance nur mit dem künſtleriſch meſſenden Auge an die antiken Reſte herantritt, im Weſentlichen die Kompoſitionen derſelben als Ganzes ſtudirt oder auch die Studienblätter ſeines Meiſters Peruzzi wiedergiebt, während er friſch und naiv alsbald auf die Verwendung des Gefundenen und Empfundenen im praktiſchen Bauweſen bedacht iſt, ſucht Vignola allein nach der Strenge im formalen Ausdruck, nach dem bindenden Geſetz für die nur als Schmuck des Baukernes aufgefaßten Säulenordnungen (quelli ornamenti antichi delli cinque ordini). Palladio aber umfaßt die geiſtige Thätigkeit beider, er ſucht aus der feſten Regel der Antike, an deren Untrüglichkeit auch er unbedingt glaubt und die er mit Vitruv nicht nur über die ornamentalen Ordnungen, ſondern über jede architektoniſche Geſtaltung erſtreckt ſehen will, zu einem organiſchen Syſtem der ſchöpferiſchen Kompoſitionskunſt zu gelangen; ihm iſt die Regel nicht mehr Selbſtzweck, ſondern die Baſis des ganzen Schaffens, derart, daß er jeden Bautheil, die Abmeſſungen der Façade wie des Grundriſſes, die Breite und Höhe der Räume, wie jedes einzelne Glied aus dem Modul und aus ſyſtematiſch zu einander abgewogenen Zahlenverhältniſſen aufzubauen beſtrebt iſt. Zwar ſind es nicht dieſe mathematiſchen Grundſätze, die Palladios Bauwerken einen ſo wunderbaren Reiz geben, die ſie zu den am feinſten und edelſten empfundenen Reproductionen antiken Geiſtes machen; denn — wie wir ſehen werden — haben zahlreiche ſpätere Künſtler nach denſelben Recepten ohne gleiche Reſultate geſchaffen; wohl aber empfindet man an jedem Werke des großen Vicentiners mit unvergleichlichem Wohlbehagen, daß hier jeder Theil

in Beziehung zum Ganzen fteht, daß hier eine Tiefe der inneren Zufammengehörigkeit aller Glieder obwaltet, wie fie vorher felbft an Phantafie und eigentlicher künftlerifcher Begabung überlegene Renaiffancekünftler nie gefchaffen, und wie fie auch von den fpäteren Schülern Palladios nur in ganz vereinzelten Fällen annähernd erreicht wurde.

Aber doch war Vignola und nicht Palladio der Aefthetiker, der

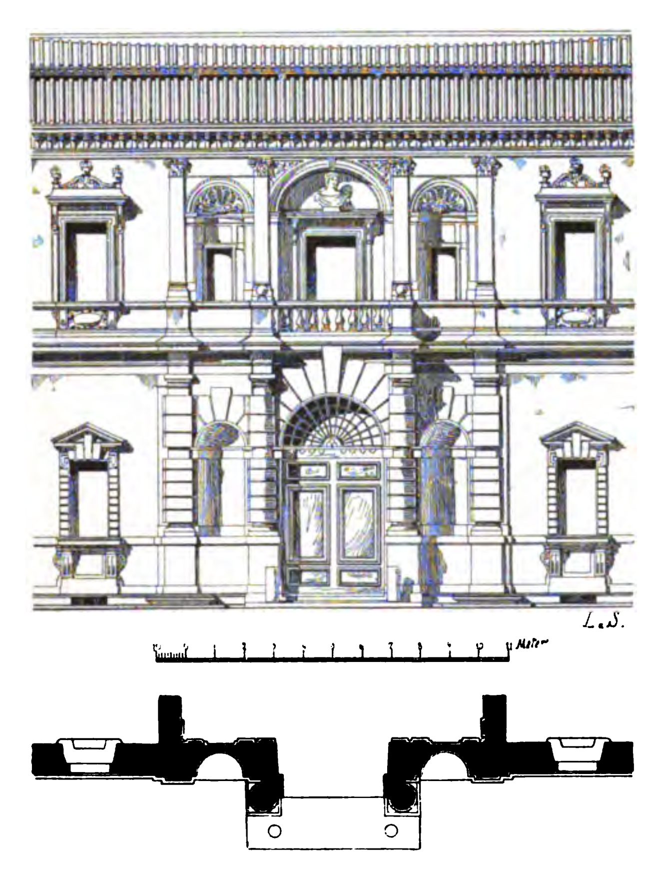


Fig. 16. Villa di Papa Giulio zu Rom. Mittel der Façade.

die Folgezeit mit feinem Geifte beherrfchte. Wie Michelangelo war der Vicentiner der Schaum, das glänzende Haupt der mächtigen Welle der Renaiffancearchitektur gewefen. Als diefelbe fich an den Ufern der proteftantifchen und katholifchen Reform brach, blieb die glänzende Blüthe des geiftigen Meeres wohl zu allfeitiger Bewunderung zurück, aber kein gleich ftarker Anprall hob fie und trug fie weiter. Es kam die Zeit der Ebbe und lange Jahre mußten vergehen, ehe

hier und da der neue Andrang künſtleriſchen Schaffens wieder Theile des Verſiegenden erfaßte und ſich abermals mit ihrem Glanze ſchmückte.

Daß aber Vignola mit ſeiner Kunſtauffaſſung dauernd faſt in ganz Italien über Palladio, wie über Michelangelo ſiegen konnte, daß ſeine zwar geiſtreich und mit feinem Formgefühl vorgetragene doch oberflächliche, nüchterne Kunſtlehre, ſowohl gegenüber der revolutionär reformatoriſchen, auf konſequentes Denken baſirten Schaffensart des einen, als gegenüber der tief innerlichen, auf die in ſich befeſtigte und ausgebildete freie Menſchengröße aufgebaute Genialität des anderen das Feld behauptete, das iſt einer der ſchlagendſten Beweiſe dafür, daß nun auch in der Baukunſt Italiens die Fortentwicklung des Humanismus und der Renaiſſance abgeſchloſſen iſt, und daß die katholiſche Reaction begonnen hat.

Es weiſen noch weitere Merkmale darauf hin, daß Vignola erſt während ſeines römiſchen Aufenthaltes jene Erkenntniß der Antike ſich aneignete, welche ſich in ſeinem Buch offenbart. Denn in der eminenten Bauthätigkeit, welche dem Meiſter während desſelben zu Theil wurde, läßt ſich ein langſames Fortentwickeln aus der naiven bologneſiſchen zu der fertigen Kunſtweiſe ſeiner ſpäteren Zeit wenigſtens vermuthungsweiſe feſtſtellen.[1])

Bekannt iſt, daß Vignola thätigen Antheil an dem Bau der Villa di Papa Giulio (1550—1555[2]) nahm. (Fig. 16.)

---

[1]) Die hauptſächlichen für die Baugeſchichte Roms benutzten Werke ſind: Caeſare Raſpono, De Baſilica et patriarcho Lateranenſi, Rom 1657. — Paulus de Angelis Baſilicae veteris Vaticanae descripto, Rom 1646. — Gio. Batt. Falda und Gio. Jac. Roſſi, Il nuovo teatro delle fabriche etc. di Roma moderna, Rom 1665. — Dieſelben, Le fontane di Roma, Rom 1691. – Dieſelben, Palazzi di Roma, Rom 1691. — Dieſelben, Nuovi diſegni dell' architettura e piante de Palazzi di Roma. — Dieſelben, Li Giardini di Roma, Rom. — Gio. Baglione, Le nove chieſe di Roma, Rom 1639. — C. A. Pozzo, Raccolta delle principale fontane di Roma 1647. — J. J. de Rubeis, Inſignium Romae templorum proſpectus, Rom 1684. -- G. G. Roſſi, Deſegni di vari altari e capelle nelle chieſe di Roma. – J. J. Sandrart, Inſignium Romae templorum proſpectus, Nürnberg. — Derſelbe, Palatium romanorum pars I und II. — Derſelbe, Altaria et ſacella varia templorum Romae, Nürnberg. — Derſelbe, Des alten und neuen Roms groſser Schauplatz, Nürnberg 1685. — Jo. B. Falti, Romanorum fontinalia, Nürnberg 1685. — Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipſius origo, Rom 1694. — Gio. Baglione, Le vite de' pittori, ſcultori, architetti ed intagliatori 1572—1642, Neapel 1733. Francesco Milizia, Memoire degli architetti, Venedig 1785. — M. Quatremère de Quincy, Dictionaire hiſtorique d'architecture, Paris 1832. — P. Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Paris 1868. — Derſelbe, Le Vatican et la baſilique de S. Pierre de Rome, Paris 1862. — Gſell Fells, Rom und die Campagna (Mayers Reiſehandbücher) 1883. — H. v. Geymüller, Die urſprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Wien und Paris 1875. — Aurelio Gotti, Vite di Michelangelo Buonarotti, Florenz 1875.

[2]) G. Stern, Pianta, elevazione e speccati degli edifizi della villa di Giulio III. Rom 1784.

Wir wiſſen nur von einem der an dieſem köſtlichen Werke betheiligten Künſtler, wie in ſeiner Auffaſſung ſich die Entſtehungsgeſchichte deſſelben darſtellte. Vaſari erzählt, er habe den erſten Ideen des bauluſtigen Papſtes Form gegeben, und Vignola und Am-

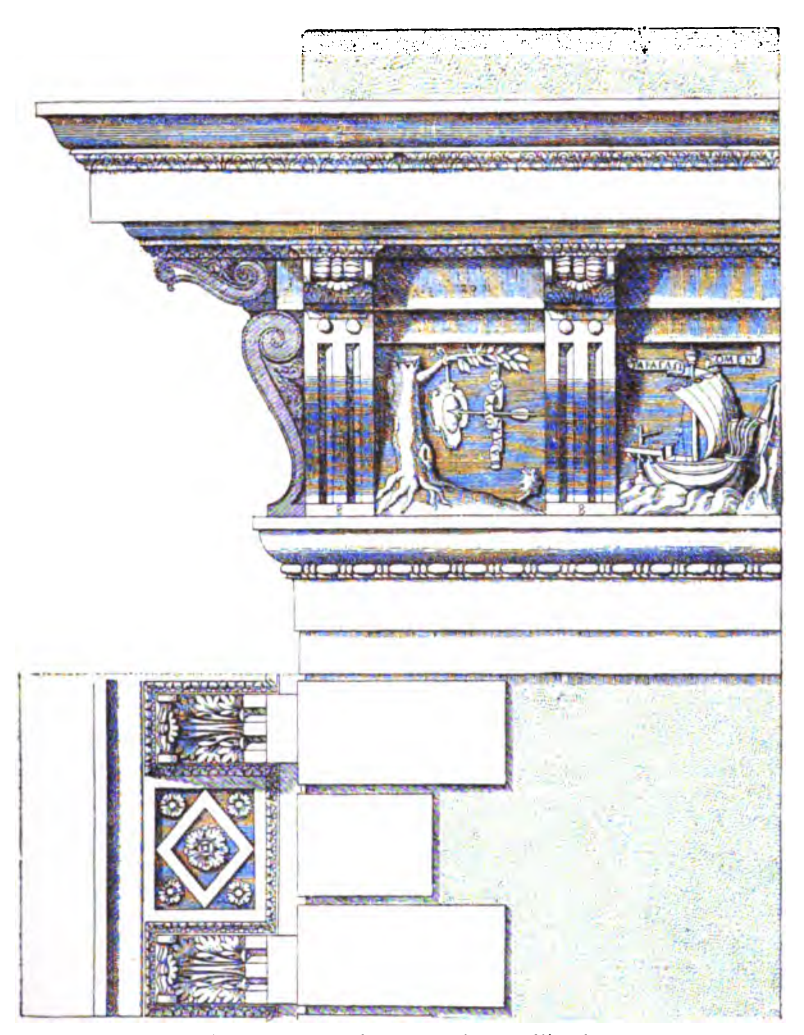


Fig. 17. Kranzgesims, entworfen von Vignola.

mannati hätten ſeine Projekte ausgeführt. So lange wir genauere Quellen nicht beſitzen, muß die Kritik der Architektur ſelbſt uns Aufſchlüſſe geben. Hier laſſen ſich denn unſchwer die Anklänge an Bologna, namentlich an der Außenfaçade der Villa nachweiſen: die Parterrefenſter zu Seiten des Portales ſind faſt getreu diejenigen des Palazzo

Piella, die Fenſter des Obergeſchoſſes haben eine jener vorher in Rom meines Wiſſens nirgends vorkommenden ornamentalen Bekrönungen, die an nordiſche Renaiſſance, etwa an Vignola's Aufenthalt in Frankreich erinnern und uns von den Bauten Formigine's und Terribilia's bekannt ſind. Die Kartuſchen in den Brüſtungen und namentlich das originelle Doppelkonſolen-Hauptgeſims, welches Vignola in ſeinem Werke ausdrücklich als von ihm mehrfach verwendet darſtellt (Fig. 17), und das ſich wirklich wiederholt vorfindet, ſind ferner an den Norden mahnende Motive, während die Geſamtkompoſition, das Portal, die Eckpilaſter und der Entwurf der Hoffaçade keinerlei Verwandtſchaft mit Bologna zeigen. Doch ſpricht ſich dieſe Entſtehungsgeſchichte auch an dem halbkreisförmigen Hofe aus, deſſen Loggia unverkennbar gewiſſe, dem Vaſari eigne Motive zeigt, deſſen Detail aber in manchen Einzelheiten ebenſo entſchieden dem Vignola angehören dürfte. So erſcheint es, ganz Vaſaris Angabe entſprechend, als wenn Vignola eine fremde Skizze durchgeführt habe.

Daß dieſe Annahmen nicht willkürliche ſind, beweiſt die Aehnlichkeit mit anderen Werken deſſelben Meiſters, bei welchen er ſelbſtändig auftreten konnte. So an dem hübſchen Häuschen an der Piazza Navona, an welchem alles Gute der Villa in verfeinerter Form auftritt und die mit ihren zierlichen ioniſchen Pilaſtern im Obergeſchoſſe, ihren feinen Profilen Vignola ſchon tiefer in den Geiſt der Antike eingedrungen zeigt. Aehnlich verhält es ſich mit dem Portico dei Banchi in Bologna (1560—1562) (Fig. 18), bei welchem es ſich um das Zuſammenfaſſen alter, vielfenſtriger Bautheile zu einer Monumentalfaçade handelt. Vignola entledigte ſich dieſer Aufgabe mit größtem Geſchick, indem er die Pfeilerarkaden und die Fenſter des Geſchoſſes darüber in einer Kompoſitaordnung und die beiden Obergeſchoſſe in eine Liſenenarchitektur vereinte. Ueber den Hauptfenſtern des oberen Hauptgeſchoſſes erſcheinen wieder die charakteriſtiſchen Geſimsbekrönungen. Das Detail iſt etwas derb, als wenn es vom Meiſter nicht ſelbſt überwacht ſei.

Wie das Verſtändniß für altrömiſche Formen erſt jetzt in Vignola zum völligen Durchbruch gelangt, zeigt ſich auch klar in den für die Familie der Farneſe geſchaffenen Bauten, welche ihn ſeit der Mitte des Jahrhunderts faſt ununterbrochen beſchäftigten. Zunächſt erſcheint er als Michelangelos Gehilfe am berühmten römiſchen Palazzo Farneſe ſelbſt. Die Geſchichte dieſes Baues zu erörtern iſt hier nicht der Platz. Wir dürfen mit Beſtimmtheit annehmen, daß Vignola als bevorzugter Architekt der Farneſe ſeit ſeiner Anweſenheit in Rom am Hofbau und der inneren Einrichtung thätig war. Gegenüber der wuchtigen Größe

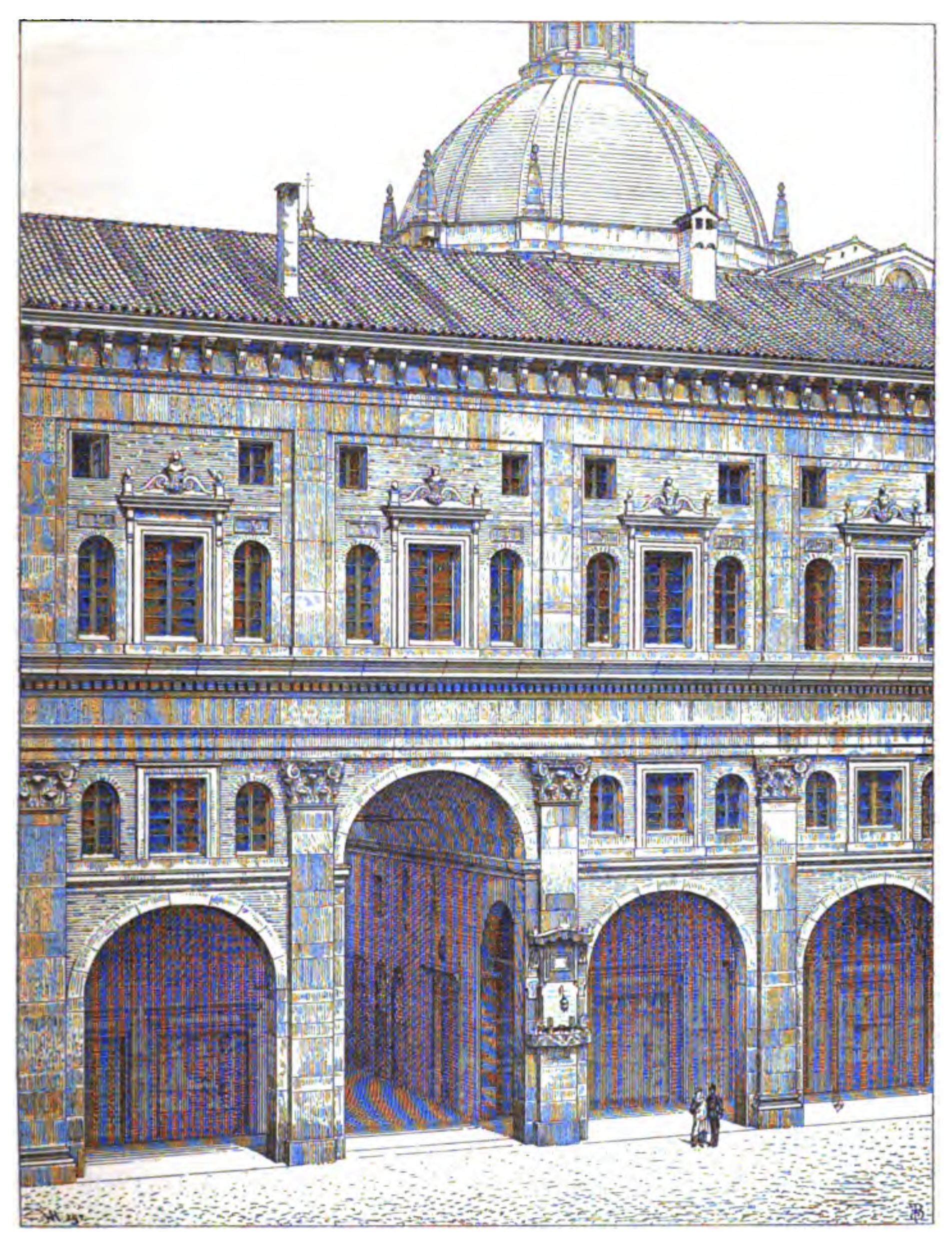


Fig. 18. Portico dei Banchi zu Bologna.

der michelangelesken Formen, fei aut die unficheren Details der Konfolen an den Fenftern des dritten Gefchoffes hingewiefen, die an die Palazzi Ranuzzi oder Bentivoglio, ferner auf das Hauptgefims im Hof,

deffen Vielförmigkeit an den Backfteinbau Bologna's und deren oft winzige Einzelheiten an den Palazzo Albergati gemahnen. Das Grundmotiv des oberften Hofgefchoffes, die fchon von Peruzzi am Palazzo Cofta angewendeten verkröpften Pilafter und die der Bibliotheca Laurentiana in Florenz ähnlich gebildeten Fenfter, dürfte dagegen von Michelangelo felbft ftammen. Auch im Innern des Schloffes erinnert noch Manches an Vignolas ältere Kunftart.

Im vollen Umfchwung des Empfindens fehen wir ihn fchon an dem fchönen jetzt abgebrochenen Portal zu den für den Papft Paul III. angelegten und von feinem Neffen Alexander Farnefe im Bau fortgeführten Farnefifchen Gärten auf dem Palatin, einer untern rufticirten toskanifchen Ordnung, die in ihrer kräftigen Ausbildung, ihren Nifchen und ihrer feinen Detailbehandlung des Sanmichele würdig wäre; darüber eine von Hermen umgebene Rundbogenöffnung mit barock vor einem mittleren Wappen abgebrochenen Giebel und ftarken feitlichen Anläufen, welche mithin in Formen gehalten ift, die zu jener Zeit in Rom noch neu oder doch felten waren.

Gleichfalls für einen Farnefe und zwar für Ottavio, den Gemahl der Margarethe von Oefterreich und feit 1549 Herzog von Parma, entwarf Vignola den Palazzo Farnefe zu Piacenza, (feit 1558) (Fig. 19), eines der gewaltigften Fürftenfchlöffer Oberitaliens, das er durch feinen Sohn *Giacinto Barozzi* ausführen ließ. Die beiden gegen die Stadt zu gelegenen, allein vom ganzen Bau fertig gewordenen Fronten dürften bei einer Ausdehnung von zehn zu fiebzehn Achfen kaum ein Viertel des beabfichtigten Planes ausmachen. Charakteriftifch ift auch hier der Mangel einer Vertikaltheilung, jeder Ordnung, jeden Rifalites. Nur an den Ecken find kräftige Ortfteine angebracht. Um fo entfchiedener treten die Horizontalen auf. Zwei Hauptgurte gliedern die gewaltige Maffe des Baues, je in Sohlbankhöhe begleiten fie weitere wagrechte Profillinien. Zwifchen dem Sockel und dem erften Gurte befindet fich ein mittleres Hauptgefchoß und zwei Mezzanine, deren quadratifche Fenfter an den Gewänden mit dem Mäander gefchmückt find. Das zweite ftärkere völlig ausgebildete Gurtgefims fchließt die vierte, eine Hauptetage und den darüber befindlichen fünften Stock, abermals ein Mezzanin, ab. Das Hauptgefims endlich, das zwar kräftig profilirt ift, doch der Konfolen entbehrt, bekrönt den fechften Stock, der wieder die mächtige Höhe des zweiten und vierten befitzt. Bemerkenswerth find die großen Fenfter der letzteren, da fie in ihrer eleganten Durchführung unverkennbare Verwandtfchaft mit denjenigen haben, welche im römifchen Palazzo Farnefe dem Vignola zugefchrieben wurden, obgleich

ſie nach den in den Giebeln angebrachten Inſchriften erſt der Zeit des Herzogs Ranuzio angehören, welcher erſt 1592 zur Regierung kam.

Ein Prunkſtück ſollte ſichtlich der in allen Theilen unfertig gebliebene Hof werden. Man ſieht nur zwei mächtige Arkadenſtellungen über einander, und die Mauerlucken in den Pfeilern, vor welchen gekuppelte Säulen aufgeführt werden ſollten. Der Hof des Schloſſes Caprarola lehrt, wie etwa die Anlage gedacht war.

Sind an dem Schloß zu Piacenza ſchon die Formen einfacher und ſtrenger als an den Jugendwerken Vignola's, ſo lernen wir die Höhe ſeines Talentes und ſeiner formalen Ausbildung doch erſt in ſeinen beiden größten, unter Papſt Pius V. (1566—1572) entſtandenen Werken, jenem Schloß Caprarola und der Jeſuitenkirche zu Rom kennen. So gemeſſen und vornehm an denſelben das Detail durchbildet iſt, ſo ſtreng dieſelben den Anforderungen der Regel folgen, ſo entbehren ſie doch nicht jener künſtleriſchen Freiheit und reinen Friſche, die in den Schöpfungen der Renaiſſance ſo wohlthuend uns entgegentreten. Es ſind die beiden Meiſterwerke des Künſtlers.



Fig. 19. Palazzo Farnese zu Piacenza.

Das Schloß Caprarola bei Viterbo (1547? bis 1559)[1] (Fig. 20) dreißig Miglien von Rom iſt abermals ein Farneſiſcher Palaſtbau und galt lange als eines der erſten Kunſtwerke Italiens. Vignolas Name ſtrahlte in dem Ruhm der Meiſter dieſes Baues zu fein, ſein dauernder Einfluß wurde durch denſelben geſichert.

Wenn an einem Bau, ſo zeigt ſich an dieſem, daß Vignola mit offenen Augen Frankreich durchwandert hatte. Zunächſt fallen die fünfeckige Grundform und die an die Ecken derſelben ſich anlehnenden Baſtionen

[1]) Giovanni Jannoni: Secolo XVI. Il Palazzo di Caprarola, Rom, ohne Dat.

auf. Wir haben es alſo mit einem jener „feſten Häuſer“ zu thun, wie ſie ſonſt in künſtleriſcher Durchführung faſt nur der Norden kennt, wie ſie aber die Unſicherheit der Gegend, das zur Staatsgefahr angewachſene Brigantenthum nothwendig erſcheinen ließ. Wohl ſchuf das Mittelalter auch in Italien feſte Kaſtelle, welche durch ihre mächtigen Formen, die belebte Silhouette ihrer Zinnen, die maleriſche Geſtaltung der Thürme künſtleriſch zu wirken vermögen, wohl errichtete die Renaiſſance Bollwerke, denen neben der Erfüllung des kriegeriſchen Zweckes auch deſſen äſthetiſcher Ausdruck mit weniger derben Linien gegeben war, aber der Burgbau, der Bau von befeſtigten Schlöſſern, die dem Wohlleben des Friedens, wie den Aufgaben des Krieges zugleich dienen ſollten, fand in Italien keine Pflege. Die politiſche Entſcheidung lag hier ſchon früh in den Städten, der Aufenthalt auf dem Lande war ein friedlicher, den man in offenen Villen genoß, oder ein rein kriegeriſcher, dem Lagerleben gleichender. Und wenn in den alten Paläſten der Trotz großer Geſchlechter auch gegenüber ihren Mitbürgern ſich künſtleriſch geltend machte, ſo ſteigerte ſich derſelbe doch in der Renaiſſancezeit nie ſoweit, daß in der feſten Stadt der Palazzo zum Kaſtell, zur befeſtigten Burg wurde, es ſei denn, daß es ſich um den Schutz eines Gewaltherrſchers handelte. Das Kaſtell zu Ferrara (1385) wurde zwar nach einem Brande 1554 wiederhergeſtellt und neu befeſtigt, dasjenige zu Mailand (1368) aber ſeit Anfang des 16. Jahrhunderts vernachläſſigt. Die neapolitaniſchen Kaſtelle, im Mittelalter erbaut, um den fremden Königen einen Schutz gegen die unruhigen Städter zu geben, ſind Feſtungswerke, ohne daß der Zweck der Reſidenz beſonders betont worden ſei, außer etwa am Caſtel Nuovo, welches 1532—1553 neu hergerichtet worden iſt. So wurde das Caſtel Capuano 1540 zum Juſtizgebäude umgewandelt, Caſtel del Carmine, 1484 von Ferdinand I. erbaut, war das Staatsgefängniß des grauſamen Königs, Caſtel S. Elmo (1535—1538) iſt ein reiner Feſtungsbau, ebenſo Caſtel dell’ Ovo. Alle dieſe Bauten haben nichts gemein mit den nach fortifikatoriſchen Grundſätzen angelegten Schlöſſern Frankreichs mit ihren runden oder rechtwinkligen, die Façen beſtreichenden Eckthürmen, wie Gaillon, Chambord, Madrid u. A., oder den verwandten deutſchen Schlöſſern, wie Moritzburg und Noſſen in Sachſen, Gotteſau in Baden, Neuenſtein in Franken, Güſtrow in Mecklenburg und zahlreiche andere, welche faſt gleichzeitig mit Caprarola entſtanden. Um jene Zeit vollzog ſich gerade eine entſcheidende Wandlung im Feſtungsweſen. Der Bau der „Rondelen“, deſſen Grundſätze Albrecht Dürer (1527) gelehrt hatte, fand bis gegen 1550 auch in Italien, beiſpielsweiſe in Padua, Anwendung. Meiſt

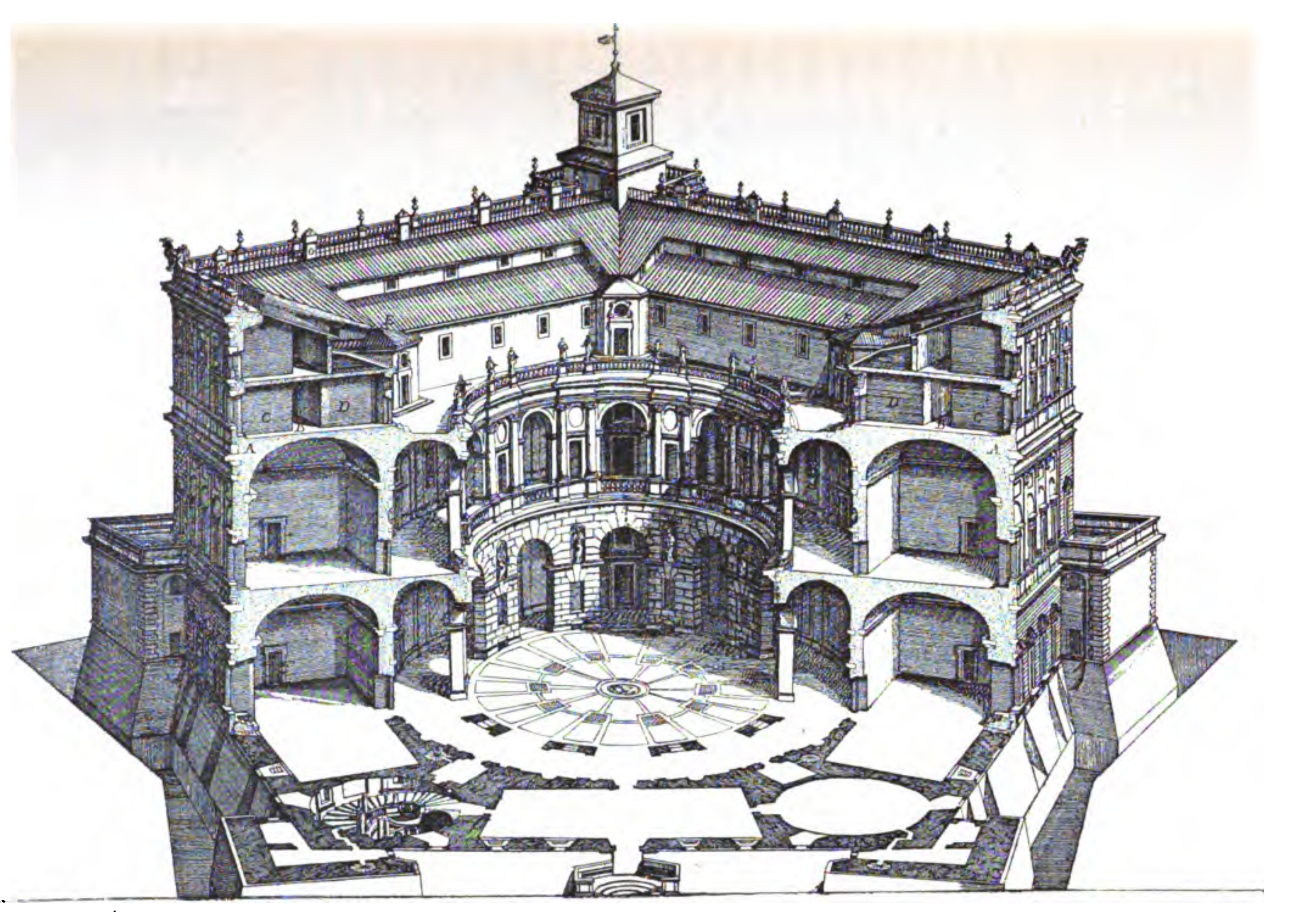


Fig. 20. Palzzao Caprarola bei Viterbo.

aber wich man ſchon von dieſem Syſtem ab, indem man kleine ſtumpfe Baſtionen mit kurzen, rechtwinkelig auf den Kurtinen ſtehenden Flanken errichtete, zwiſchen denen ein kleines Zwiſchenbollwerk angebracht wurde. Nach dem Jahr 1550 vollzog ſich ein zweiter Wandel. Die Baſtionen wurden mit dem wachſenden Einfluß der Geſchütze breiter, die Kurtinen daher kürzer, das Bollwerk zum vorgeſchobenen Ravelin. Genf und Antwerpen, Dresden und Leipzig, und die italieniſchen Städte bemächtigen ſich faſt gleichzeitig dieſer neuen Ideen.

Caprarola zeigt nun den nordiſchen Schloßbau in damals modernſter fortifikatoriſcher Ausſtattung. Der Palaſt erhebt ſich als feſtgeſchloſſenes Fort mit fünf fenſterloſen, ſtreng den kriegeriſchen Charakter wahrenden Baſtionen auf einer Anhöhe, welche die Ravelin's entbehrlich machte. In den Kurtinen befinden ſich die Fenſter des Erdgeſchoſſes und die Portale, zu denen man theils über gewaltige künſtleriſch reich ausgeſtattete Rampen, theils über Zugbrücken gelangt. Die Ruſtika der Wandflächen und Thore, die einfach vornehme Geſtaltung der Fenſter ſind der Grundidee völlig angemeſſen. Dieſelben Formen wiederholen ſich oberhalb der Plattform der Baſtionen an den Eckriſaliten des nun einfach fünfeckigen Oberbaues im zweiten Stockwerk, während das dritte nur durch Ortſteine eingefaßt iſt. An den Gliederungen der Kurtinen jedoch waltet die feſtliche Heiterkeit des Schloſſes vor: eine freie und ſchöne Loggia zwiſchen ioniſchen Pilaſtern und darüber elegante Fenſter mit Oberlichtern in Liſenenſtreifen, vor welchen korinthiſche Pilaſter auf hohen Sockeln angeordnet ſind. Das Detail des Baues iſt ſehr graciös und edel, Wieder finden ſich über einzelnen Fenſtern und zwar ſeitlich der Loggia jene charakteriſtiſchen Bekrönungen, wieder die ſchlanken dichtgedrängten Frieskonſolen des Hauptgeſimſes. Bemerkenswerth iſt aber als Fortſchritt hinſichtlich der Kompoſition die wohl erwogene vertikale Theilung in mächtigere Eckmaßen und leichtere Mittelrücklagen, die harmoniſche Ruhe bei reichem Wechſel der Motive.

Nicht minder intereſſant iſt die innere Ausgeſtaltung des Grundriſſes, um deſſenwillen Sandrart 1685 den Palaſt den „allervollkommenſten, verſtändigſt ausgezierten und gelegenſten der ganzen Welt“ nennt. In dem Fünfeck befindet ſich ein kreisrunder Hof mit einem Kranz von zweigeſchoſſigen Arkaden. Im Erdgeſchoß ſind letztere ruſticirt, die zehn Pfeiler je von kleinen Fenſtern durchbrochen, die auch im erſten Stock zwiſchen den gekuppelten ioniſchen Pilaſtern erſcheinen. Das Geſims iſt über dieſen verkröpft. Die Kompoſition iſt eine ebenſo reiche wie klare, edel in ihrer ſaalartigen Geſchloſſenheit, lebendig in den vielfach geſchwungenen Linien.

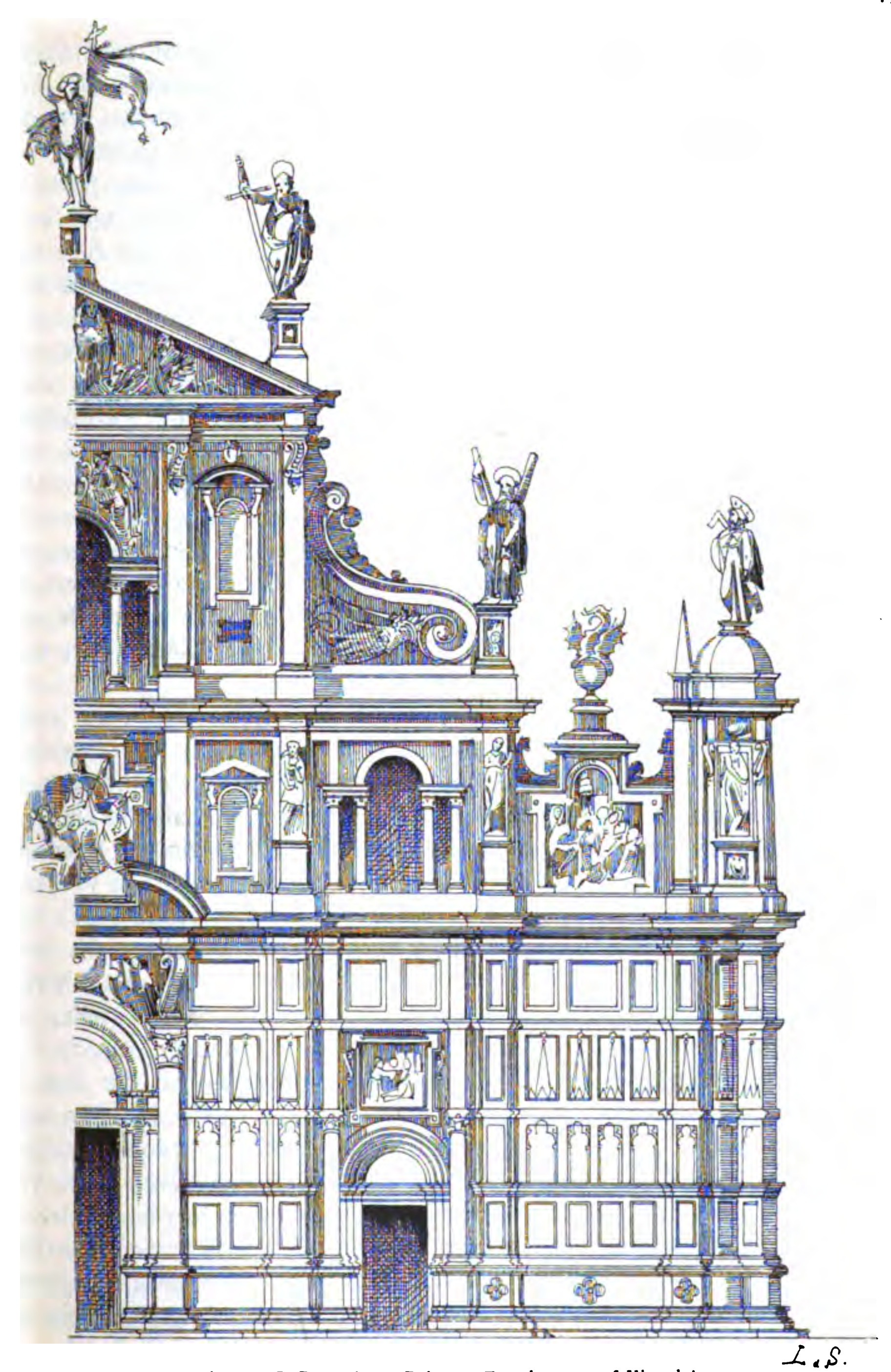


Fig. 21. S. Petronio zu Bologna, Façadenentwurf Vignola's.

Die längs der Außenmauer des Schlosses angelegten rechtwinkeligen Wohnräume haben an den fünf Schneidungspunkten der Tangenten ihre direkten Zugänge. In den Zwickeln liegen kleine Wendeltreppen. Zu Seiten der Haupteingangshalle befinden sich in den Ecken des Schlosses zwei kreisförmige Räume, deren linker eine stattliche Wendeltreppe von so kunstreicher Ausführung beherbergt, wie sie in Italien sehr selten ist. Schon in der Villa di Giulio findet sich eine ähnliche Anlage, doch ruhen die Stufen hier in einem cylindrischen, durch toskanische Halbsäulen gegliederten Mauerkern. In der Schnecke Bramante's im Vatikan ist das Auge zwar offen und von toskanischen, weiter oben ionischen Säulen umstanden, die Entwicklung aber noch unfrei, das Verhältniß bei der sehr flachen Steigung ein gedrücktes. In Caprarola handelt es sich um eine breite, nach innen offene Schnecke, die von je sechs Paaren elegant geformter, gekuppelter toskanischer Säulen getragen, nach oben in einem stattlichen Kuppelraum endet; also wieder eine an Chambord und an deutsche Bauten (Schloß Mergentheim, Albrechtsburg in Meißen) anklingende Idee, welche hier mit großer Meisterschaft, wenngleich nicht ohne der antiken Formenwelt Zwang anthuende Kunstgriffe (z. B. jene dreieckigen Klötze über dem Kapitäl) aufgenommen und weiter gebildet wurde.

In den Innendekorationen, namentlich soweit sie Taddeo Zucchero schuf, waltet der Geist Rafael's noch mächtig vor: weniger in den großen Wandbildern als in dem zierlichen Groteskornament, welches alle Flächen überzieht, die Kamine und Thüren, als die einzigen architektonischen Gliederungen einfaßt, die Wände bis an das Kranzgesims und darüber die breiten Vouten der Deckenspiegel erfüllt, in Werken, die edel und reich in der Erfindung und flott in der Durchführung, schon in einzelnen Linien die barockere Zeit und das Kunstgebiet eines Berrain andeuten. Man lese die begeisterte Schilderung, welche Vasari von dem Bau in der Lebensbeschreibung des Zucchero giebt, die Lobeserhebungen, die ihm Daniele Barbaro widmete, um zu verstehen, wie mächtig Vignola's Schöpfung das Empfinden der Zeit zu packen und zu erheben verstand. — Der Ausbau wurde langsam vollendet. Es finden sich Inschriften die bis zum Jahre 1575 hinauf reichen.

In gleichem Maße wie das Schloß Caprarola das Werk eines von der Tradition des italienischen Palastbaues kühn sich losreißenden, in Empfinden wie Denken selbständigen Künstlers ist, und zugleich ein Beweis dafür, daß derselbe die antiken Grundrißgestaltungen mit ihrem Wechsel zwischen Geraden und Kurven, dem schon Bramante sein Interesse zuwendete, wohl studirt habe, in gleichem Maße wie Vignola hierdurch maßgebend für die folgende Periode des Profanbaues wird; —

ebenfo ift es ihm auch gelungen, im Kirchengrundriß neue und für die Folge entfcheidende Gedanken feft zu ftellen und zwar in der glänzenden Hauptkirche des Jefuitenordens il Gefù zu Rom (feit 1568).

Der frühefte bekannte kirchliche Entwurf Vignola's ift der zur Façade von S. Petronio zu Bologna (Fig. 21). Derfelbe ift in den vierziger Jahren entftanden. Der gewaltige, 1388 begonnene, mithin gothifche Bau war unfertig liegen geblieben. Nur das aus drei Schiffen und feitlich fich anlegenden Kapellen beftehende Langhaus war aufgeführt und auch in diefem fehlten die Gewölbe. Die mächtige Façade war und ift heute nur bis zur Höhe des über die ganze Front hingeführten Abfchlußgefimfes der Nebenfchiffe refp. Kapellen in koftbarer Marmorbekleidung nach dem Syftem des Domes von Florenz fertig geftellt. Der große Mauerkörper, welcher die Pultdächer der Kapellen, der höheren Seitenfchiffe und das Satteldach des Hauptfchiffes abfchließt, ift zwar in Rohbau aufgeführt, entbehrt jedoch der architektonifchen Geftaltung. Vignola's Plan ift in der Sakriftei der Kirche neben zahlreichen anderen, meift wefentlich fpäteren aufbewahrt. Er enthält die Anfänge der gothifchen Façade und fchließt fie mit einem neuen Gefims ab. An den Ecken errichtet er je einen niederen, mit ftatuenbekrönter Kuppel und fialenartigen Obelisken abgefchloffenen Thurmbau. Die Fronten der drei Schiffe werden in ein Stockwerk zufammengefaßt, welches, durch breite Lifenen und vor diefelbe geftellte Statuen gegliedert, durch zwei Fenfter Licht nach Innen einführt. Ein breites Gefims bekrönt diefen Bautheil. Vor das Mittelfchiff legt fich ein drittes höheres Stockwerk mit verkröpftem Gebälk, hohem Giebel, confolenartigen Anläufen zur Seite und großem Rundbogenfenfter. Zwifchen die Seitenthürme und jenes zweite Gefchoß ift eine Relieftafel zur Verdeckung der Kapellendächer aufgeftellt. Der Eindruck des Ganzen ift ein fehr unruhiger; man fieht nur zu deutlich den Zwang, unter welchem Vignola gearbeitet hat, in der ftarken vertikalen Theilung, in der Vorliebe für nach Art der Fialen verwendete Figuren, in der Häufung kleiner Motive, in der reich bewegten Silhouette, aber auch das wohlerwogene Streben, dem gothifchen Baue in der neuen Stilart gerecht zu werden.

Daß diefe Eigenthümlichkeiten nur durch die Sachlage bedingte waren, bewies Vignola am Bau der Kapelle St. Andrea zu Rom, welche unter Julius III. Pontificat errichtet wurde. Hier, in einer unverkennbaren Miniaturnachahmung des Pantheons, hält er fich, mit Ausnahme der zierlichen Façadenfenfter, ftreng an die klaffifche Einfachheit. Der Grundriß bildet ein oblonges Rechteck. Die Wände find an der Façade und im Inneren durch eine korinthifche Pilafterordnung gegliedert,

erstere mit breitem Giebel; die Seitenfronten sind dagegen glatt aufgemauert. Ueber dem Untergeschoß eine der Grundform entsprechende ovale Kuppel, die nach außen größtentheils durch einen hohen Tambour umkleidet ist. Die Gesimse sind ausdrucksvoll behandelt. Das Ganze ist aber ziemlich formlos, mehr eine malerische Masse als ein organischer Bau, ein Liebling der Landschaftsmaler, nicht der Architekten.

Nach Michelangelo's Tode (1564) erhielt Vignola die höchste Stellung, die einem Architekten jener Zeit verliehen werden konnte, er wurde Baumeister von St. Peter.

Als solcher führte er die beiden Nebenkuppeln mit wesentlicher Abweichung von Michelangelo's Plänen aus (Fig. 22). Während dieser den Tambour nur durch Halbsäulen resp. Pilaster zu beleben beabsichtigte, führte jener ein der Hauptkuppel verwandtes System, acht strebepfeilerartige, von je zwei Dreiviertelsäulen und dazwischen von Pilastern abgeschlossene Vorlagen ein. Außerdem gab er den Kuppeln, die sich bei Michelangelo [1]) noch unter dem Einfluß des Pantheons der Halbkugel nähern, eine mehr gestreckte Form, theilte sie kräftiger durch aufstrebende Gurte und bildete die Laterne stärker und reicher und mit einer helmartigen Spitze aus. Es verdienen diese kleineren Kuppelbauten besondere Beachtung, da in denselben zuerst die später nur selten verlassenen Grundprincipien der Verhältnisse von Tambour zu Kuppel und Laterne durch die Ausführung festgestellt, und die shpärische Kuppelform zuerst nach der in der Linie noch gothisch empfundenen, fast nach dem Grundmotiv des Spitzbogens gezeichneten Kuppel des Florentiner Domes zur Durchführung gebracht wurde, und ferner weil sie somit gewissermaßen eine Probe für die Gestaltung der damals nur bis zum Bekrönungsgesims des Tambours fertig gestellten Hauptkuppel von St. Peter bildeten.

Es ist bei so reicher Bethätigung Vignola's im Kirchenbau kein Wunder, daß demselben auch der Auftrag zu Theil wurde, der damals mächtig sich entwickelnden Gemeinschaft der Jesuiten die erste große Ordenskirche in Rom zu schaffen. Julius III., sein Beschützer, hatte ja den Orden, der ihm in einer Zeit des allgemeinen Abfalles vom Papstthum einen glühend schwärmerischen Gehorsam entgegentrug, in der freigebigsten Weise unterstützt. Bei Loyola's Tode (1556) war schon die unumschränkte Gewalt des Ordensgenerales über alle Ordensglieder bestätigt, waren die Güter der Jesuiten schon von aller weltlichen und geistlichen Besteuerung und Gerichtsbarkeit, wie auch von

---

[1]) Nach den Aufmessungen Letarouilly's, da andere mir nicht vorliegen und eigene zu machen meine Zeit nicht gestattete.

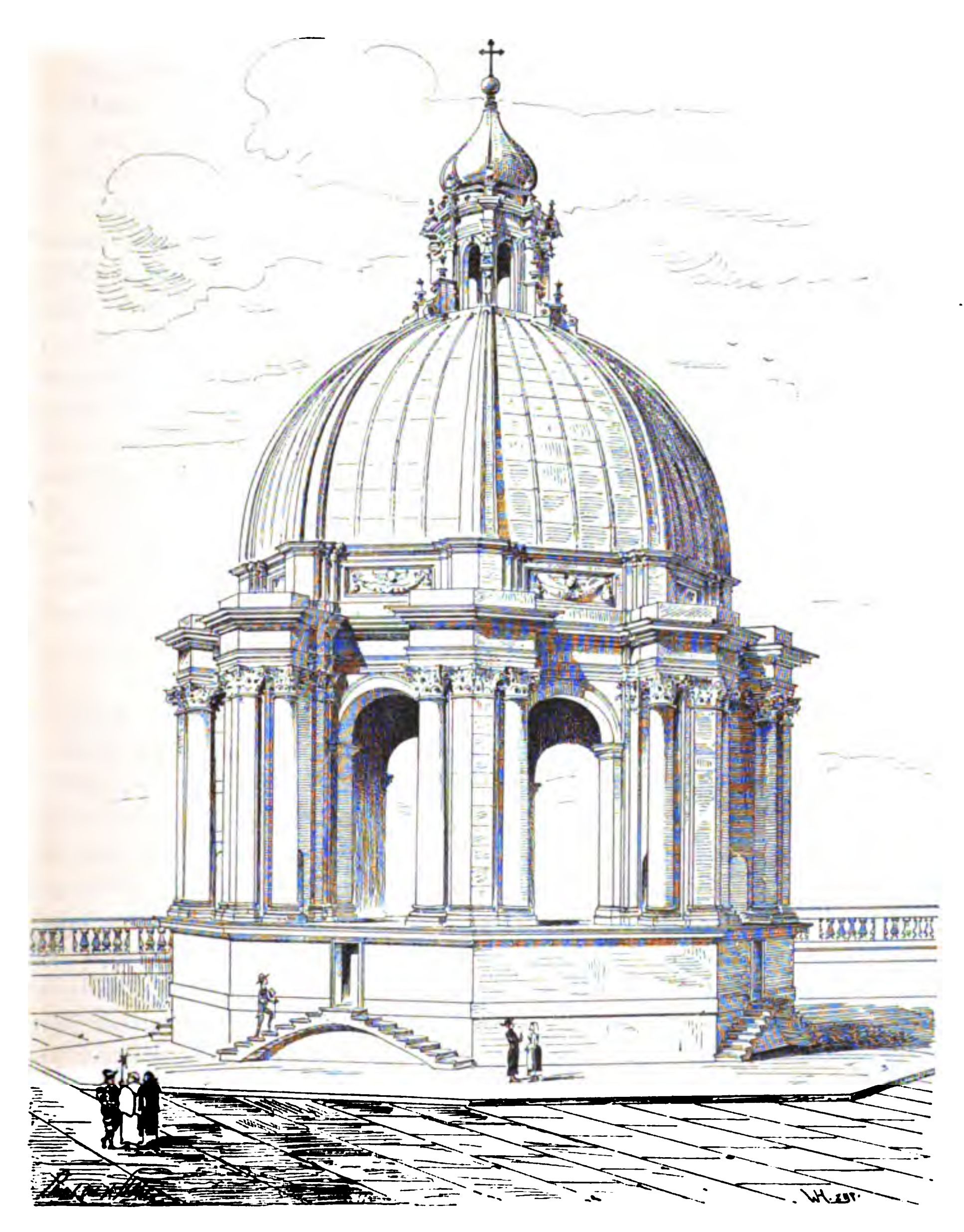


Fig. 22. St. Peter zu Rom. Nebenkuppel.

der Abhängigkeit von den Biſchöfen befreit, waren ſchon die wichtigſten Machtmittel der Kirche über die Laien zu ſelbſtändiger Verwendung in die Hand der Väter gelegt. Schon zählte der Orden 1000 Mit-

glieder, 100 Wohnſitze in 14 Provinzen. Jacob Laynez, der zweite General († 1565), faßte dieſe bisher in der katholiſchen Hierarchie unerhörten Vorrechte erſt zu einem feſten Syſtem zuſammen, in welchem eine faſt bis zum Wahnſinn erhitzte Phantaſie, tiefe ſittlich religiöſe Motive, politiſche Klugheit, der unbedingte Gehorſam des Soldaten und die politiſche Kunſt des Diplomaten in einem ſtaunenerregenden Gemiſch vereint waren, um alle Theile des gewaltig anwachſenden Ganzen zu willenloſer Hingabe an einen Zweck und zugleich zur höchſten Ausbildung der Talente des Einzelnen für die Erreichung des großen Zieles zuſammenzuſchweißen. Der dritte General, der Herzog Borgia († 1572), konnte ſchon an den Glanz des Ordens denken; er begann, unterſtützt durch Alexander Farneſe, deſſen Namen die Hauptinſchrift der Façade trägt, den Bau jener erſten Jeſuitenkirche.

Die heutige Geſtaltung des Baues zeigt nur verhältnißmäßig Weniges von Vignola's Architektur. Er ſtarb ja ſchon wenige Jahre nach Beginn der Arbeiten, als die Mauern erſt bis zur Höhe des Hauptgeſimſes aufgewachſen waren. Façade, Kuppel und die Ausſchmückung der Gewölbe, die meiſten Altäre u. A. m. gehören in ihrer Ausführung ſeinen Nachfolgern an. Die Grundrißdispoſition, ſowie die Hauptformen des Querſchnittes ſind dagegen Vignola's Werk.

Allgemein anerkannt iſt, daß die Erſtere entſcheidend für den katholiſchen Kirchenbau wurde, und daß das von Vignola aufgeſtellte Schema in der Folge das durch Michelangelo in St. Peter feſtgeſtellte ſchnell und faſt durch die ganze von Rom kirchlich abhängige Welt ebenſo ſicher verdrängte wie die Reform, deren Ideal der Geſù war, die Renaiſſance, welche im Centralbau ihren höchſten Ausdruck ſuchte. Ja Vignola's Werk hat ſogar den Anſtoß gegeben, daß ſelbſt St. Peter ſich in das Langhausſchema bequemen mußte. Er überwältigte auch hierin im Geiſt der Nachgeborenen den Michelangelo nicht allein mittelſt des Vorrechtes des Ueberlebenden, ſondern ſelbſt auf faſt anderthalb Jahrhunderte über ſeinen Tod hinaus.

Als Grundlage für die Oſt-Endung ſeines Kirchenentwurfes (Fig. 23) griff Vignola auf die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini zurück, allerdings nicht auf jenen Plan des Jacopo Sanſovino, nach welchem vor 1520 unter Leo X der Bau begonnen wurde und der ſeit 1527 aufgegeben worden war, — denn dieſer, eine Centralanlage mit vier Chören, muß etwa der Zeichnung Serlio's im dritten Buch, Blatt 31 ſeines Werkes (nicht im 2. wie Vaſari ſchreibt) und dem von de Rubeis Blatt 48 und 49 und darnach von Letarouilly wiedergegebenen ſpäteren Plane Michelangelos entſprochen haben — ſondern auf den vor 1560 entſtandenen, zwar angeblich von Michelangelo ſtammenden, doch wenig

an ihn gemahnenden Bau, der wieder feinerfeits eine ftrenge und fchlichte Fortbildung der Florentiner Hauptkirche S. Lorenzo ift. Die wefentliche Neuerung des Gefù befteht nur darin, daß die Seitenfchiffe ganz fortgelaffen, das Hauptfchiff dafür um fo breiter angelegt wurde, und daß die mit demfelben nun in direkte Verbindung tretenden Kapellen fomit an Bedeutung gewinnen. Die Anlage der quadratifchen Vierung und des Hauptchores blieb die alte, die der Querfchiffe regelte fich hinfichtlich ihrer Tiefe nach der der Seitenkapellen, fo daß der ganze Bau bis auf den Chor ein Rechteck bildet. Wie dort tragen auch hier an Langhaus, Vierung und Chor gekuppelte Kompofitapilafter das nur an der Vierung verkröpfte Gebälk (Fig. 24). Diefes liegt relativ niedrig, fo daß man annehmen darf, Vignola habe von vornherein beabfichtigt, unter dem Kämpfer des mächtigen Tonnengewölbes der Schiffe die jetzt dort befindliche, ftark überhöhte Attika anzubringen. Denn fichtlich kam er wegen der Höhe in Bedrängniß; da nämlich das Langhaus möglichft viel Kapellen erhalten follte, würde das Verhältniß der Interkolumnen ein viel zu fchlankes geworden fein, wenn das Gebälk noch höher gerückt worden wäre. Schon konnten bei den je drei Kapellen die Scheidebögen nicht bis zum Architrav aufgeführt werden und wurden daher über den Kapellen logenartige Emporen eingefügt, ein für die Folgezeit vielfach variirtes Motiv. Die an die Vierung anftoßenden Interkolumnen der Schiffe entbehren fogar des Bogens, und find außer den Emporenfenftern nur von Thüren durchbrochen, um fo diefen Theilen, als Trägern der Kuppel, das kräftigere Ausfehen breiter Pfeiler zu geben. Hinter diefen hat je eine kreisrunde Kapelle Platz gefunden. Die Kuppel ift noch nach alter Weife mit einer Schale in Form der Halbkugel gebildet und ruht über einem graziös ausgebildeten, innen runden, außen achtfeitigen Tambour. Das Detail der Kirche ift, foweit es

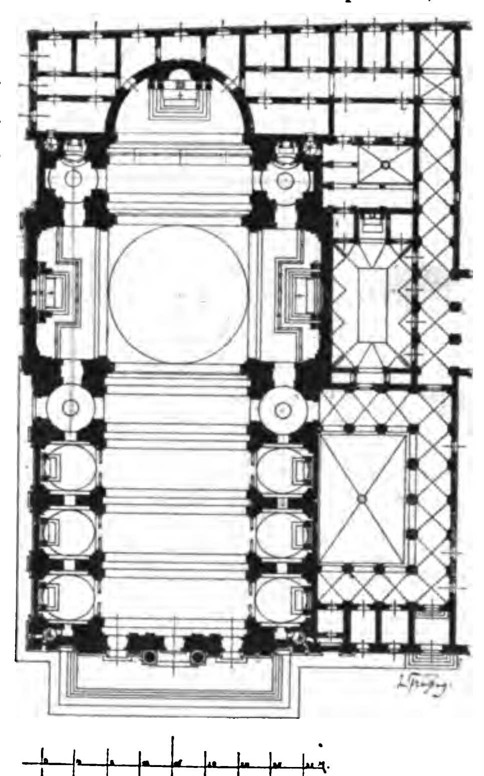


Fig. 23. Il Gefù zu Rom, Grundriss.

Vignola angehört, ftreng und fchlicht und fern von jenen Ueberladungen, mit welchen fpätere Zeiten die Kirche erfüllten.

Die im Gefù zum Ausdruck gebrachte Entwickelungsphafe des katholifchen Kirchengrundriffes ift nicht ohne Vorläufer. Vignola fcheint auch der Meifter der feit 1562 entftandenen Kirche del Gefù in Perugia zu fein, wenigftens erfahren wir von einer Thätigkeit des Meifters in diefer Stadt; der intereffante kleine Bau hat verfchiedene markante Eigenthümlichkeiten. Zunächft ein dreifchiffiges Langhaus, über deffen fchlichten Pfeilerarkaden eine gegen das Hauptfchiff mit Stichbogen fich öffnende, wieder an nordifche Vorbilder erinnernde Empore, das Vorbild jener an der römifchen Jefuitenkirche, sich befindet. Ferner ift das Zufammenfaffen der drei Schiffe zu einem hier rechtwinklichen Chorraum von Intereffe.

Jene Emporenanlage findet fich auch in verfeinerter Form im Oratorio della Chiefa nuova zu Perugia, einer kleinen, im Grundriß St. Maria della Confolazione in Todi nachgefchaffenen Kirche von höchft eleganter Durchbildung mit ftattlicher toskanifcher Ordnung.

Wie fehr Vignola's künftlerifche Ueberzeugung noch von jenem Fortiffimo entfernt war, welches fpäter feinen römifchen Hauptbau erfüllte, beweift auf das Schlagendfte die großartige Kirche St. Maria degli Angeli (1569) zu Affifi, welche durch Papft Pius V. an Stelle einer dem 13. Jahrhundert entftammenden kleineren Anlage errichtet wurde. Die Annahme, daß *Alessi* den Bau gefchaffen habe, ift zur Genüge widerlegt worden.[1]) Der ganz mittelalterliche Grundriß dürfte von der älteren Anlage beeinflußt fein. Wichtig an ihm ift die ftarke Betonung der Vierung, die durch die Breite ihrer Pfeiler faft zum gefonderten Raum wird. Das Langhaus ift noch dreifchiffig, je von einem Kapellenkranz eingefäumt, das Querfchiff weit ausladend, ebenfo der für eine zahlreiche Geiftlichkeit berechnete Chor. Bemerkenswerth ift die große Einfachheit des Aufriffes; die Pfeiler gliedert eine ftreng gezeichnete toskanifche Pilafterordnung mit verkröpftem Triglyphengefims; das mächtige, wieder hoch geftelzte Tonnengewölbe theilen ganz fchlichte Gurten, felbft die innen runde, außen achteckige Kuppel ift fchlicht durch gekuppelte Pilafter gegliedert und entbehrt jedes Ornamentes.

Kaum giebt es ein für die Reform der katholifchen Kirchen und die derfelben eigene wuchtige Schlichtheit der Formenfprache mehr bezeichnendes Beifpiel als diefen Bau. Die Kirche wurde von *Galeasso*

[1]) P. Laspeyres: Die Kirchen der Renaiffance in Mittelitalien, Stuttgart 1882. Derfelbe: Bauwerke der Renaiffance in Umbrien, Berlin 1883.

Alessi, Giulio Danti aus Perugia und *Ippolito Scalza* aus Orvieto fcheinbar ohne Abweichung vom urfprünglichen Plan vollendet, 1832 jedoch

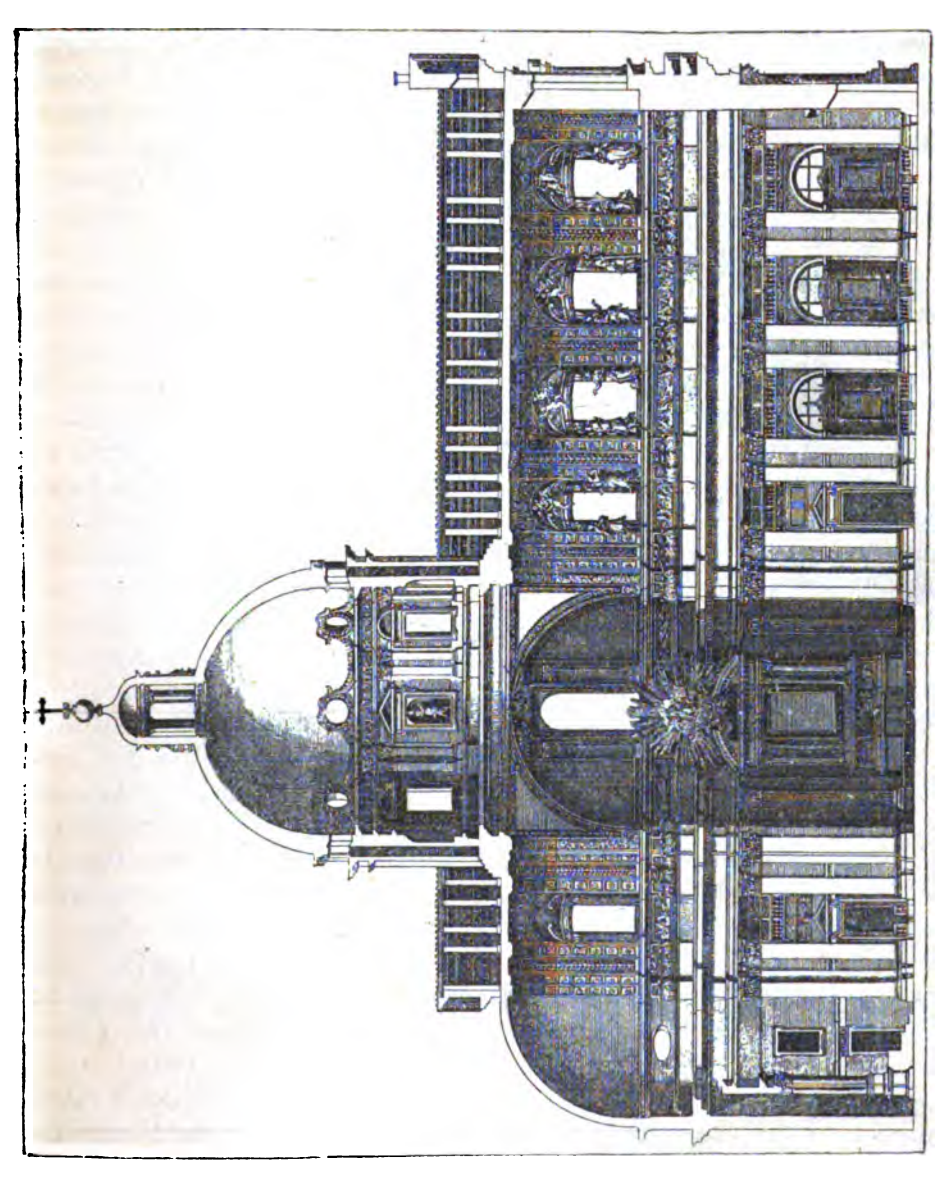


Fig. 24. Il Gefù zu Rom, Längsfchnitt.

nach einer Zerftörung durch ein Erdbeben unter Veränderung der Façade faft ganz reftaurirt.

Aehnlich fchlicht war der Gefù, und eben darum zweifellos ein eminent verdienftvolles Werk, eine bedeutende künftlerifche That.

Selbſt derjenige Beſchauer der Kirche, dem reicher Schmuck und keck barocke Dekoration, die, wie wir ſahen, in dieſem Falle dem Vignola ſicher nicht zur Laſt fallen, alsbald die Zornadern ſchwellen und den Sinn für ruhige Würdigung verſchließen machen, wird ſich der Wirkung des mächtigen Schiffes, der leicht und graziös ſchwebenden Kuppel, der über die thatſächlichen Dimenſionen hinaus bedeutenden Raumentfaltung nicht entziehen können. Aber es iſt doch die Frage aufzuwerfen, welche Gründe wohl die unbedingte Bevorzugung von Vignola's Kirchen-Bauſyſtem durch die folgende Architektengeneration erklären.

Das Streben nach Durchbildung des Centralbaues war mit Michelangelo's großem Werke ſo gut wie abgeſchloſſen. Zahllos waren die Verſuche nach einer glücklichen Löſung geweſen, hier ſchien das Höchſterreichbare zur Wirklichkeit geworden. Aber es befriedigte immer noch nicht, ja man ſcheint daran verzweifelt zu ſein, eine definitive, völlig harmoniſche Löſung der Aufgabe zu finden. Meines Erachtens iſt ſie auch in ſpäterer Zeit nie gefunden worden, denn es giebt keinen großen Centralbau der Spätrenaiſſance, der auch in ſeiner Façade allen berechtigten Anforderungen völlig genügte. Auch Michelangelo's Façade, wie wir ſie aus einem Gemälde der vatikaniſchen Bibliothek und aus dem bekannten Modelle kennen, dürfte in der Ausführung mit ſeiner prahleriſchen, in ihrer Einfachheit im Gegenſatz zur Kuppel ſtehenden Säulenhalle, ſeiner dieſe wieder erdrückenden Attika, ſchon wegen des geringen geiſtigen Zuſammenhanges mit dem Baukern nicht die vermuthete Wirkung erreicht haben; auch sie würde auf eine Entfernung von über 100 Meter den ganzen Tambour verdeckt und erſt bei einem Abſtand von 300 Metern von der Vorderfront der Säulenhalle dem Beſchauer die Möglichkeit gegeben haben, einen harmoniſchen Ueberblick über den ganzen Bau zu gewinnen. Damals aber beſtand der heutige Petersplatz und die durch ihn geſchaffene ganz exceptionelle Lage der Kirche noch nicht, war mithin die Silhouette der Kuppel nur für die weitere Ferne von maßgebendem Einfluß. Die Geſammtwirkung wäre keine beſſere geweſen, als die jetzige Anſicht in der Achſe der Querſchiffe, zu deren Genuß es ja auch aller Orten am Raume fehlt. Sind aber bei den Centralbauten die Flügel nicht ausgedehnt, ſo werden dieſelben meiſt durch die Wucht der Kuppel erdrückt. Daher verzichteten die ſpäteren Architekten bald auf das anſcheinend unerreichbare Zuſammenſpiel von Kuppel und Façade. Dazu kam, daß dem katholiſchen Ritus in ſeinem Prozeſſionsgottesdienſte das Langhaus angemeſſener war, daß die Feierlichkeit des Kuppelraumes gehoben wird, wenn vom Eintritt in die Kirche zu dem Mittelpunkt derſelben ein größerer Raum zu durchmeſſen iſt, daß die

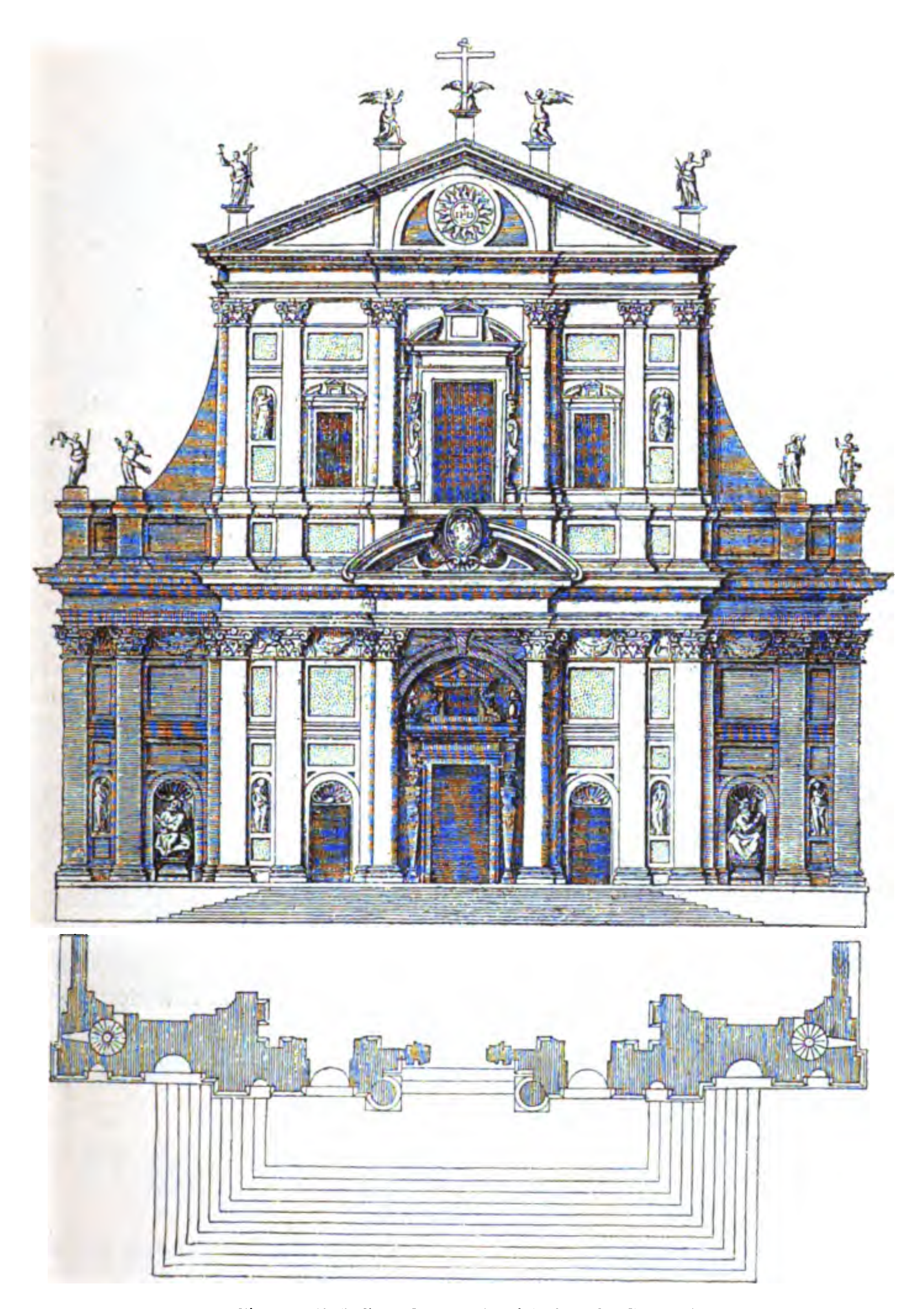


Fig. 25. Il Gesù zu Rom. Vignola's Façaden-Entwurf.

Betrachtung der Kuppel selbst eine gewisse seitliche Entfernung verlangt, die denjenigen, der ihres Gesammteindruckes sich bemächtigen will, bei kurzen Kreuzflügeln zwingt, im Kirchenportal stehen zu bleiben.

All diese mehr praktischen Erwägungen kämpften gegen die am Pantheon stets neu erweckte Begeisterung für den Centralbau, die eine rein künstlerisch-ideelle, in den ritischen Anforderungen nicht bedingte, ja derselben nicht einmal gemäße war. Denn in einem Centralbau gehört der Altar auch in die Mitte der Kirche. Aber die Gebräuche des Katholicismus machten eine solche Centralisirung des Gottesdienstes fast unmöglich. Schon die scharfe Trennung zwischen Laienwelt und Klerus widerspricht derselben. Es ist daher ganz dem Geist der Zeit gemäß, daß man die Gedanken der Centralkirche in dem Moment fallen ließ, als man von der freien Renaissancebegeisterung zur katholischen Strenggläubigkeit überging, als die Wunder des Altares wieder über die Wunder architektonischer Komposition gestellt, die Kirche wieder mehr als Haus für den Gottesdienst und weniger als der Hierarchie geweihter Kunsttempel aufgefaßt wurde.

Auch der Entwurf Vignola's zur Façade des Gesù, den uns *Francesco Villamena* im Stich hinterließ, ist von hoher Bedeutung (Fig. 25). Die Pilasterordnung des Langhauses wiederholt sich an der Façade und erhält zu Seiten des reich verzierten Rundbogenportales durch Dreiviertelsäulen und abgebrochenen Segmentgiebel ein bedeutendes Mittelmotiv. In den Intercolumnen Nischen von verschiedener Größe, einfache Wandfüllung und zwischen den Kapitälen Fruchtschnüre. Die Breite des Schiffes kennzeichnet außen eine entsprechende Vorlage. Ueber dieser eine zweite Ordnung auf Postamenten stehender korinthischer Pilaster und endlich ein in ganzer Breite des Risalites abschließender, der Dachlinie genau entsprechender Giebel. Die Façade der Seitenkapellen ist in der Höhe der Postamente abgeschlossen. Ein leichter Anschwung vermittelt den Uebergang zu dem völlig dominirenden Mittelbau. Wir werden an den Bauten aus Vignola's Schule zu erkennen haben, welchen Einfluß diese nicht zur Ausführung gelangte Komposition auf die Folgezeit übte.

Noch einige kleinere Bauten des Meisters:

Zunächst die reizende Villa Lante bei Bagnaia[1]) (Fig. 26),

---

[1]) J. Durm. »Die Villa Lante etc.« in Zeitschr. f. bild. Kunst XI, S. 292. Ich finde keinen Grund, warum die von Durm mitgetheilte, jedoch bezweifelte Ansicht, dass der Bau von Vignola stamme, unrichtig sein solle. Die von ihm gegebenen Proben der Architektur bestätigen sie vollständig. Vergl. Percier et Fontaine, Palais, maisons et autres édifices modernes, deslinés à Rome, 1798.

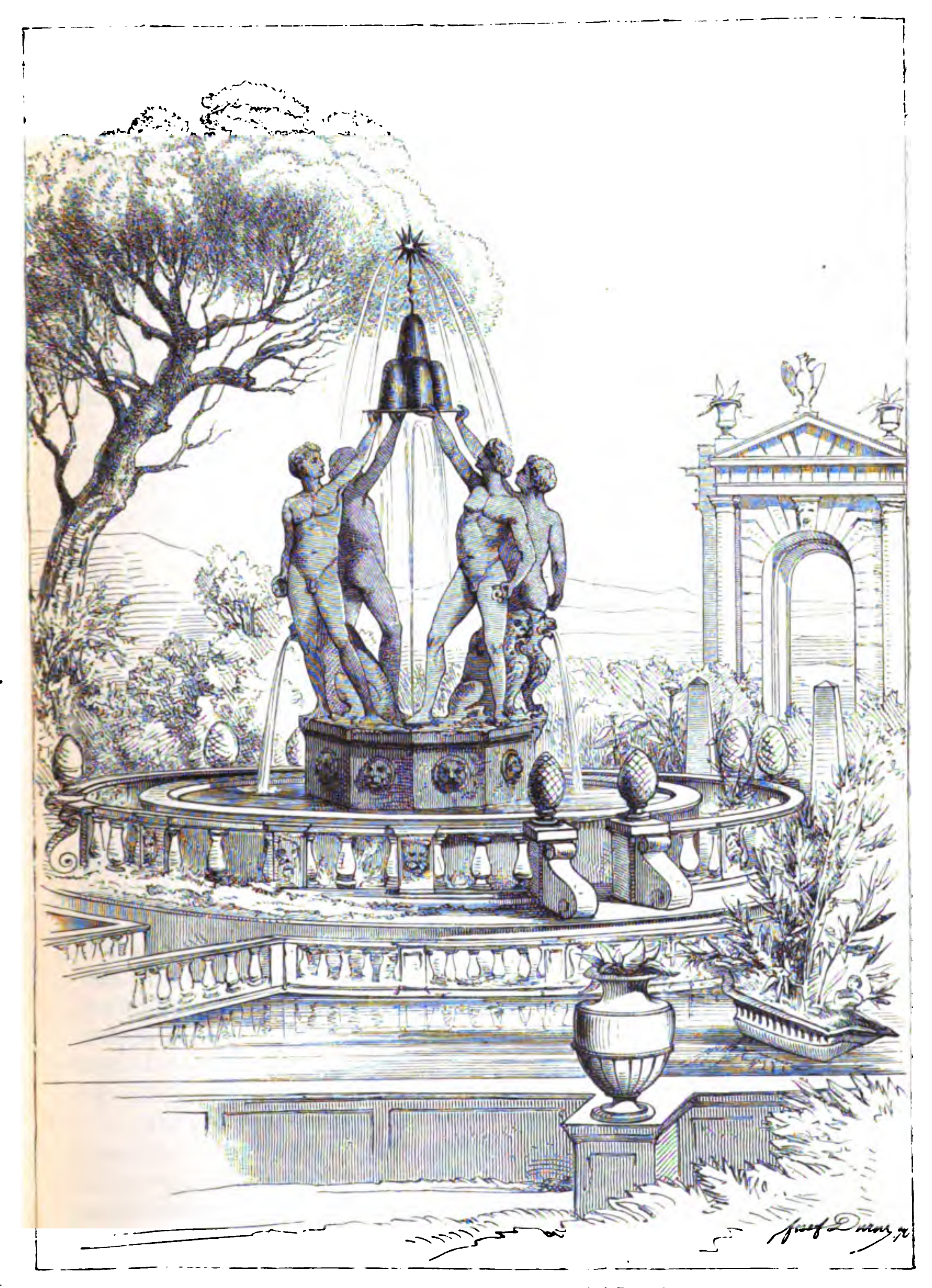


Fig. 26. Gartenanlagen der Villa Lante bei Bagnaia.

welche 1477 begonnen und 1564 vollendet wurde. Reizend an derselben scheinen nach Durm's Schilderung namentlich die Gartenanlagen mit reichem Aufwand an Wasser, Kaskaden und Treppen, Springbrunnen und überströmenden Becken, sowie namentlich das zierliche von Säulenstellungen flankirte Kasino, dessen Façade ein fein gezeichnetes Palladiomotiv bildet.

Ein Nachklang der besten Zeit, im Detail freier der Antike gegenüber als sonst die späteren Bauten, ist die Thüre von S. Lorenzo in Damaso an der Cancelleria zu Rom, in deren graziös profilirtem Deckgesimse und zwar in der geschwungenen Unterlinie der Platte wieder jene Pfeifen auftreten, die an den Frühwerken Vignola's eine bedeutende Rolle spielen.

Trockener und unbedeutender ist die Porta Flaminia, jetzt del Popolo (1561), deren Entwurf bekanntlich, jedoch ohne einleuchtende Berechtigung, Michelangelo zugeschrieben wird, eine toskanische Ordnung mit breit gekuppelten toskanischen Säulen. Die weiteren allgemein sonst als dem Vignola zugehörig bezeichneten Bauten glaube ich übergehen zu dürfen, da die Anhaltspunkte dafür, daß sie wirklich sein Werk sind, als zu unsicher erscheinen. An dem Palazzo di Firenze gehört ihm wohl nur der vornehme Hof und auch dieser infolge späterer, etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammender Veränderungen nur zum Theile an.

Der einflußreichste Schüler Vignola's wurde *Giacomo della Porta* (geb. zu Mailand 1541, † zu Rom 1604).

Ein frühes Werk, die 1564 vollendete Façade der 1549 begonnenen Kirche St. Caterina de' Funari zu Rom (Fig. 27) zeigt ihn noch ganz in der strengeren antikisirenden Schulrichtung seines Meisters. Sowohl die klare und lebendig bewegte Gliederung, die trefflichen Verhältnisse und wirkungsvolle Durchbildung als auch die dekorative Auffassung des in zwei Ordnungen über einander angebrachten korinthischen Pilastersystemes sind Zeugnisse für die Verwandtschaft mit dessen Façadenentwurf für den Gesù. Die ein wenig zurückliegende, mit einer korrekt gezeichneten korinthischen Ordnung mit Giebel umrahmte Thüre hat zur Seite je drei Pilaster, zwischen denen Felder und Nischen, von Kapitäl zu Kapitäl aber Blumengehänge angeordnet sind. Fast genau dasselbe Motiv wiederholt sich, hier jedoch mit nur zwei Pilastern, im später vollendeten Obergeschoß zu Seiten des mittleren, von einem streng gezeichneten Rahmenwerk umgebenen, runden Schifffensters, während steile und schlichte Voluten den mäßigen Breitenunterschied zwischen

beiden Stockwerken ausgleichen. Der Giebel iſt ſtreng und einfach, überragt von vier Kandelabern und dem mittleren Kreuz. Die prächtige Ausführung in Hauſtein giebt dem zierlichen Bau noch einen beſonderen Reiz, während der Thurm leider unvollendet blieb. Gleichzeitig entſtand nach von *Michelangelo* geſchaffenen Plänen die Capella Sforza in St. Maria Maggiore (1560—1564). In den Diagonalen des quadratiſchen Hauptraumes ſind übereck Säulen geſtellt, welche die drei Altarräume umrahmen. Merkwürdig iſt das Auftreten von Fenſtern mit ſchräg geſtellten Gewänden, wie ich ſie ſonſt in Rom nur aus der Zeit nach 1630 kenne. Die Capella Gregoriana im St.

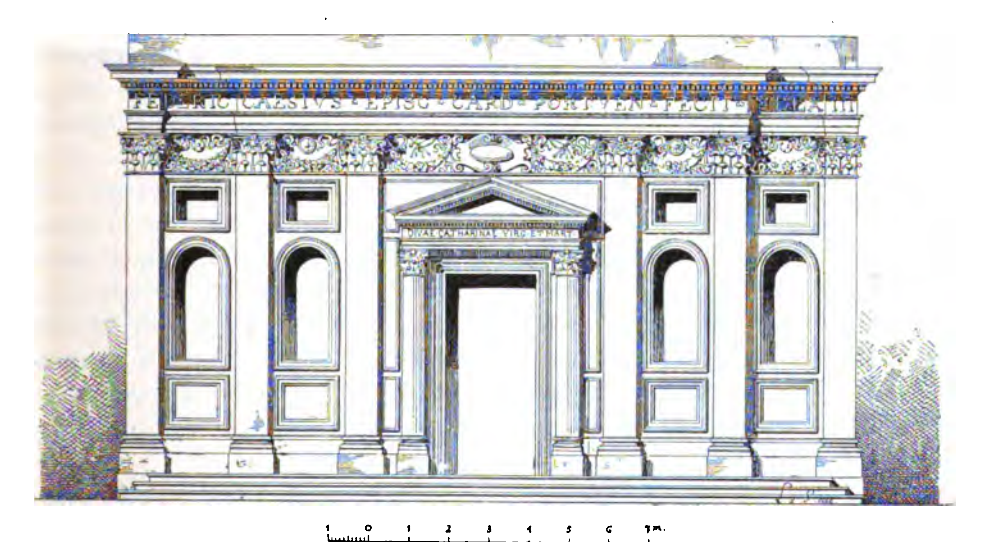


Fig. 27. St. Caterina de' Funari zu Rom. Unteres Stockwerk der Façade

Peter ſei weiterhin noch als auf gleiche Weiſe wie diejenigen der Sforza entſtanden erwähnt.

Wir hören in der Folgezeit bis nach Vignola's Tod (1573) nichts von einer Thätigkeit Porta's in Rom. Er ſcheint in dieſer Zeit in Genua ſich aufgehalten zu haben; denn nach Aleſſi's Abgang, welcher etwa 1565 erfolgt ſein mag, wurde der Ausbau der wohl ſchon viel früher begonnenen Kirche St. Annunziata durch Porta in Gemeinſchaft mit einem Schüler des Taddeo Carlone, dem *Domenico Scorticone* bewirkt. Dieſe Kirche, einem Minoritenorden gehörig, wurde nach und nach durch die Familie der Lommelini ausgeſchmückt, bis mit der Eroberung der korallenreichen Inſel Tabarca durch die Türken (1741) der Quell des Reichthumes für das große Handelshaus verſiegte. Die urſprüngliche Geſtaltung derſelben, wie ſie zu Anfang des

17. Jahrhunderts bestand resp. geplant war, giebt uns Rubens in seinem Werke über die Paläste Genua's, welches später näher zu betrachten sein wird. Wir sehen einen Bau, welcher dem Vorbilde von S. Lorenzo in Florenz nachgeschaffen scheint, ein lateinisches Kreuz mit drei kurzen Schenkeln, einer Halbkreisapsis und einem durch je vier freistehende Säulen in drei Schiffe getrennten Langhause. An der Ostseite der Querschiffe befinden sich je zwei quadratische Kapellen, je fünf ebensolche an den Seitenschiffen. Die staunenswerth reiche Dekoration, der Ausbau der Vierung zur Kuppel, der Querschiff-Kapellen zu je einer größeren, sowie die Verlängerung des Langhauses um eine Arkade, ja sogar die Kapitäle der Prachtsäulen, und diese in ihre heutige Form selbst —, all der sich jetzt dem Beschauer aufdrängende Prunk gehört einer späteren Periode an, und zwar die schon etwas schwer barocken, glänzend vergoldeten Kartuschen der Langhausdecke dem *Giovanni* und *Giambattista Carloni,* Meistern, welche etwa 1610—1630 blühten. Die Malerei dürfte erst im 18. Jahrhundert vollendet worden sein. Die Façade wurde nicht in alter Weise ausgeführt; wir besitzen jedoch durch Rubens eine Abbildung des Projektes, wieder einer zweigeschossigen Anlage, deren verkröpfte und gekuppelte korinthische Pilasterpaare je eine Nische einschließen. Das Obergeschoß ist der Anlage des Langhauses entsprechend schmal, schlichte Anläufe vermitteln den Uebergang zu den breiten, an den Ecken durch zwei hohe Obelisken markirten Flügeln. Das Detail ist etwas reicher und fortgeschrittener als an dem Jugendwerke Porta's in Rom.

Dort tritt er erst wieder nachweisbar nach Vignola's Tod (1573) auf und zwar im Dienst der Jesuiten, deren Hauptkirche il Gesù er nach theilweise verändertem Plane (1575) vollendete. Von ihm ist zunächst das mächtige, prachtvoll raumschließende Tonnengewölbe, sowenig wie zu Genua aber auch hier die barocke Dekoration desselben. Denn das fast die ganze Länge des Hauptschiffes füllende Bild von *Giovanni Battista Gaulei* entstammt, ebenso wie die wohl meist dem *Pietro da Cortona* und seiner Schule angehörigen Stuckverzierungen, erst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Das große Hauptwerk des Porta ist jedoch die Vollendung der Kuppel von St. Peter (1588—1590) (Fig. 28). Michelangelo hatte, wie gleichzeitige Stiche (von 1566) erweisen, den Tambour bis zum Friese des Kranzgesimses vollendet. Wie weit damals der Ausbau des Innern gediehen war, ist aus jenen Blättern nicht ersichtlich. Wohl aber spricht der Bau selbst eine recht vernehmliche Sprache. Denn unverkennbar zeigt sich in den Profilen der oberen Theile der Kuppel eine andere Hand als in den nachweisbar michelangelesken. Während der

ältere Künftler in fchrägen Platten, tiefen Unterfchneidungen, originellen Bildungen die Mittel fucht, um die mächtigen Formen zu beleben und den Gefimfen eine energifchere Schattenwirkung zu geben, zeigt Porta



Fig. 28. St. Peter zu Rom. Die Hauptkuppel.

die volle Strenge der Schule Vignola's. An diefen Merkmalen erkennt man leicht, daß der jüngere Meifter im Innern oberhalb des großen Kuppelkranzgefimfes und am Aeußeren oberhalb des Tambours zu fchalten anfing. Die Wölbung der Kuppel ift ganz fein Werk.

Hat ſich Porta alſo hinſichtlich der Profile von dem erſten Projekte entfernt, ſo ſcheint die Frage berechtigt, ob nicht er, wie zumeiſt angenommen wird, die berühmte Linie der Kuppel, jene ſo lange es Kuppelbauten geben wird, durch ihre Schönheit maßgebende Silhouette gezeichnet habe.

Leider liegt bis heute noch keine völlig zuverläſſige Aufmeſſung des mächtigen Werkes vor. Die beſten ſind diejenigen von Ferrabosco, Carlo Fontana und Letarouilly. Aber dieſelben weichen ſehr beträchtlich von einander ab. Mehr noch differiren die Aufnahmen des berühmten von Michelangelo gefertigten Modelles, die wir von Ceſare Caſtelli (bei Gotti) und von Letarouilly beſitzen. Herr Architekt Fr. Otto Schulze hatte die Güte, dieſelben nochmals einer Reviſion zu unterziehen.

Ich ſtehe nicht an, die von ihm gefundenen Reſultate als die zuverläſſigſten zu bezeichnen. Nachſtehende Tabelle ſoll das Verhältniß der Höhe zum Halbmeſſer der Kuppel angeben, und zwar iſt die erſtere gemeſſen zwiſchen Oberkante des letzten horizontalen Gliedes über der Tambourattika und Oberkante des Umganges um die Laterne, letztere in der Höhe jenes erſtbezeichneten Horizontalgliedes.

Verhältniß von Höhe zu Halbmeſſer.	Im Modell			In der Ausführung		
	nach Caſtelli	nach Letarouilly	nach Schulze	nach Ferrabosco	nach Fontana	nach Letarouilly
	1 : 0,89	1 : 1,13	1 : 0,96	1 : 0,93	1 : 0,85	1 : 0,90

Es dürfte demnach Letarouilly als hinſichtlich des Modelles ganz unzuverläſſig auszuſcheiden ſein und ergäbe ſich mithin das Factum, daß ſchon das Modell eine leicht über den Halbkreis geſtreckte Kuppel aufweiſt. Iſt nun bei Letarouilly der Halbmeſſer derſelben richtig mit 25 m angegeben, ſo würde die Kuppel nach der Modellaufnahme Schulze's eine Höhe von ca. 26,1 erlangt, mithin ſich wenig von der Kreislinie entfernt haben. Nach den Aufmeſſungen Fontana's beträgt jedoch die Höhe 29,4 und nach jener Letarouilly's 27,9 m. Es iſt mithin wohl ohne Zweifel, daß Porta der Linie den höheren ſphäriſchen Schwung gab oder doch dieſen kräftiger betonte, wie Michelangelo.

Iſt aber Porta der Meiſter, der die Kuppel von St. Peter in der Form ſchuf, wie wir ſie heute bewundern, hat er es verſtanden, Michelangelo's Gedanken ſchöpferiſch aufzunehmen und ſogar mit ſo ſtaunenswertem Erfolge zu verbeſſern, ſo verdient er durch dieſe eine

künſtleriſche That, daß ſein Name unter die Größten im Gebiete der Baukunſt verſetzt werde. Daß es aber in Porta's Tendenz lag, der Kuppel ſchlankere Form zu geben, beweiſt die Umgeſtaltung der halbkugeligen Form der michelangelesken Innenſchale derſelben in eine ſphäriſche.

Faſt gleichzeitig mit dieſem großen Werke entſtand der hochbedeutende Bau der Sapienza (begonnen 1575), der Univerſität von Rom (Fig. 29). Angeblich iſt derſelbe von Michelangelo entworfen. Schwerlich aber wird ſich irgend ein Theil des Baues auf dieſen Meiſter zurückführen laſſen. Kein Detail erinnert an ſeine ſonſtigen Werke. Der Bau iſt, bis auf die Kapelle S. Ivo, den nördlichen Abſchluß des Hofes und das dritte Stockwerk desſelben als Werke des *Borromini*, ſo aus einem Geiſt, daß es ſchwer fällt, ihm ſich als von zwei ihrem Weſen nach ſo verſchiedenen Künſtlern in voller Uebereinſtimmung geſchaffen zu denken, wie ſie der nach ſelbſtändigen Formen ringende Michelangelo und der ſtreng vitruvianiſch regelrecht ſchaffende Porta ſind. Der ſchöne wuchtig-ernſte Pfeilerhof iſt vielmehr eine in der Grundauffaſſung wie in den meiſten Details getreue Nachbildung desjenigen in Ammannati's Collegio Romano. Nur ſind hier toskaniſche und joniſche Pilaſter gewählt, von welchen die oberen auf dort fehlenden Poſtamenten ſtehen. Pikant iſt die Ecklöſung an den Langſeiten, bei welchen ein gerader Sturz über die Kämpfer an Stelle der Bogen ſo gelegt iſt, daß über denſelben für eine rechtwinklige Öffnung und für ein Ornament Raum gebildet wird. Vor dem Vorbilde zeichnet ſich der Hof aber durch ſeine Dimenſionen, 11 : 5 Achſen, aus.

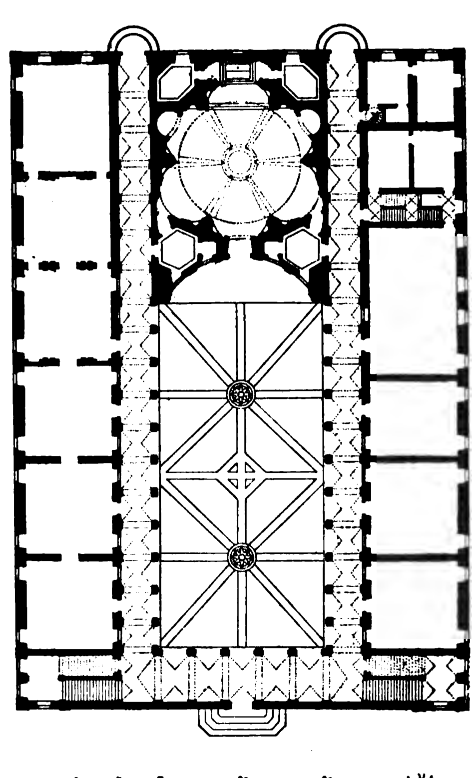


Fig. 29. Sapienza und S. Ivo zu Rom, Grundriſs.

Die Façade bietet wenig Bemerkenswerthes: in enger Straße gelegen, bildet ſie eigentlich nur eine Blendwand an den Arkaden, die durch Ortſteine an den Ecken gegliedert, von wohlgeformten Fenſtern

unterbrochen, dem römiſchen Palaſtſchema, wie es Antonio da San Gallo ausgebildet hatte, faſt in allen Theilen entſpricht. Trefflich iſt die klare Dispoſition der Lehrſäle, welche in zwei Fluchten längs der Seitenfaçaden liegen. Ihre Erleuchtung iſt jedoch eine relativ ſpärliche, merkwürdiger Weiſe durch an die Ecken herangerückte Fenſter, ſo daß in der Mitte der Säle die Umfaſſungsmauer breite Pfeiler bildet. Auch anderwärts kann man die Vorliebe der Italiener für dieſe Art der Lichtzuführung beobachten, ſo am Hauſe des Palladio in Vicenza und an den meiſten Venetianer Paläſten, wo ſie nicht gerade in erfreulicher Weiſe beſtimmend für die Façadengeſtaltung wirkt.

Als Vignola's Nachfolger dürfte Porta auch die meiſt dem Erſteren zugeſchriebene, aber laut Inſchrift erſt 1589 entſtandene Loggia an der gegen die Strada Giulia gerichteten Façade des Palazzo Farneſe geſchaffen oder doch vollendet haben. Dieſelbe durchbricht die einfach ernſte Zeichnung der Façade mit je drei Arkadenöffnungen, zwiſchen in den unteren Geſchoſſen einfachen, im oberen verkröpften Pilaſtern in der bekannten Anordnung über einander. Seitlich begrenzt eine engere durch Niſche und Relieftafel gegliederte Interkolumne die Loggia gegen die geſchloſſenen Flügelbauten. Das korrekte aber wenig individuelle Detail, die zierliche Bildung des Hauptgeſimſes, die Geſtaltung des Obergeſchoſſes weiſen ſtark auf Vignola hin, von dem wohl der Entwurf ſtammen dürfte, nach welchem Porta das Werk aufführte; dieſes, an ſich edel und ſchön komponirt, verdient nur neben der herben Größe der Architektur der Sangallo und Michelangelo die Herabwürdigungen, denen es meiſt ausgeſetzt iſt.

In den Palaſtfaçaden folgt Porta dem römiſchen Principe, keine Ordnungen anzuwenden, die Ecken mit Ortſteinen zu verſehen und die Hauptgeſimslinien und in den Hauptgeſchoſſen auch die Sohlbänke in ungebrochener Ruhe durch die Fronten durchzuführen, mithin einzig durch die Verhältniſſe, durch kräftige Ausbildung der Fenſterarchitektur und durch das Profil namentlich des Hauptgeſimſes zu wirken.

Ein reines Beiſpiel dieſer Art iſt der Palazzo Paluzzi (piazza Campitelli) (Fig. 30). Er iſt dreigeſchoſſig, hat aber über dem mittleren Stockwerk ein durch quadratiſche Fenſter äußerlich zum Ausdruck kommendes Mezzanin. Die Gewände ſind ganz einfach, nur in den Untergeſchoſſen mit geraden Verdachungen verſehen, das Portal iſt von *Girolamo Rainaldi* ſpäter eingeſetzt, der Fries des Hauptgeſimſes mit den Zeichen des Paluzzi'ſchen Wappens nach Vorbild des Farneſe geſchmückt.

Aehnlich in der Hauptvertheilung der Maſſen iſt der Palazzo Chigi (1562?) an der Piazza Colonna, von dem wohl nur die Façade noch Porta's Hand erkennen läßt; und auch hier zeigen die reichen

Fenfter des Hauptgefchoffes mit ihren wechfelnden Giebelverdachungen, die auf je zwei vorfpringenden und auf zwei feitlich in der Mauerflucht liegenden Confolen ruhen, fchon eine belebtere derbere Formenfprache. Beachtenswerth ift die unregelmäßige Vertheilung der Fenfter, die zwar gegen die Mitte fich zufammendrängen, jedoch dem Achfenfenfter breite Seitenpfeiler laffen, fo daß eine intereffante Steigerung der Wirkung desfelben erzielt wird. — Hierher gehört auch der unvollendete Palazzo Serlupi, bei welchem das gefchilderte Fenftermotiv eine weitere Ausbildung und namentlich im Obergefchoß bereits gefuchte Formen erhält; weiter ein trefflich komponirter Palazzo d'Efte, den ich ausfchließlich aus der Reproduktion in Falda's Stichen kenne.

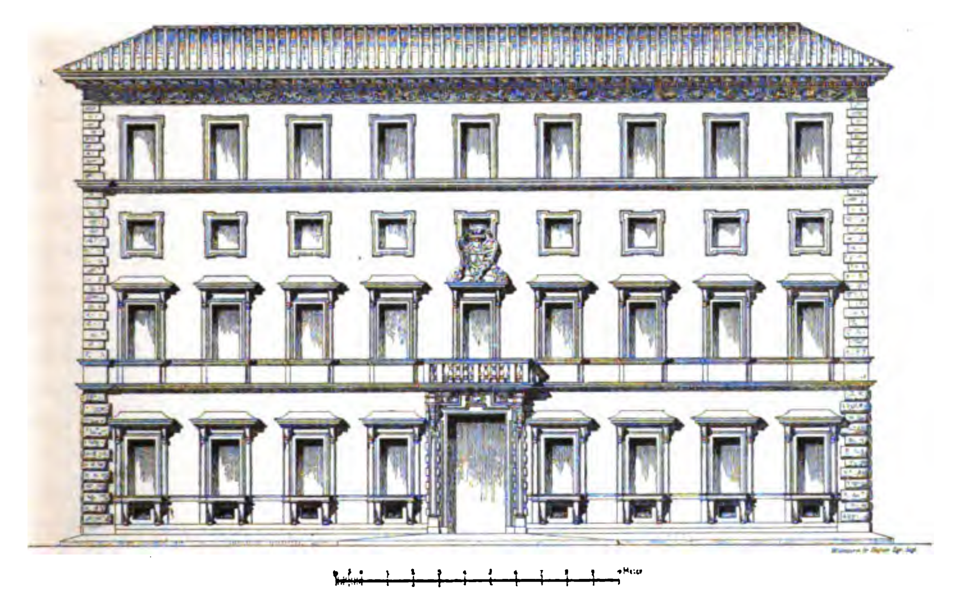


Fig. 30. Palazzo Paluzzi zu Rom.

Gleich umfangreich war Porta's Thätigkeit im Kirchenbau. An der Façade der Kirche St. Madonna de'Monti (1579) zeigt fich kein wefentlicher Fortfchritt gegen die Jugendarbeiten des Künftlers: wieder in zwei Stockwerken Pilafterreihen, Portal mit ftattlichem Fenfter in der Axe, Nifchen in den Seiteninterkolumnen, fteile Anfchwünge. Jedoch bekundet fich das Beftreben, die Pilafter zu Gruppen zufammenzufaffen und fo energifche vertikale Theilungen, Rücklagen und eine kräftige Schattenwirkung in die Façade zu bringen. Der Grundriß richtet fich fchon nach dem Gefù: breites Mittelfchiff mit je drei Seitenkapellen zwifchen korinthifchen Pilaftern, eine zierlich gegliederte Kuppel über der quadratifchen Vierung, an die fich eine halbkreis-

förmige Apsis und kurze Querschiffflügel legen. Reich und elegant ist die Ausbildung des Kappengewölbes über Schiff und Chor.

Weitaus wichtiger ist der Bau von S. Luigi de' Francesi (— 1589) (Fig. 31). Das Innere, eine dreischiffige Pfeilerbasilika in schwerer jonischer Ordnung mit je 5 rechtwinkligen Kapellen gehört einer älteren Periode, der an das Mittelschiff anstoßende Kuppelbau dagegen wohl ganz der Mitte des 18. Jahrhunderts an, wie auch die gesammte Dekoration, welche *Antoine Derizet* (1738 oder 1750?) im Geist der damaligen Pariser Kunst schuf. Von Porta stammt nur die Façade, welche weit mehr Beachtung verdient, als sie sich derselben bisher zuwendete, zumal wohl zu berücksichtigen ist, daß sie seit langer Zeit die erste wirklich aufgeführte große Kirchenfront in Rom war, denn noch lag sowohl diejenige von St. Peter, als vom Gesù und S. Giovanni de' Fiorentini unfertig. Obgleich am allerdings durch Anbauten ganz versteckten Langhausbau Hauptschiff und Seitenschiff mit Sattel und Walmdach überdeckt waren, stellte der Künstler als Façade nach dem Vorbild von St. Maria dell'Anima eine mächtige Wand vor die Westendung des Langhauses, die durch ein Gurtgesims in zwei fast gleichwerthige Stockwerke getheilt und über dem Hauptgesimse mit breitem Giebel bekrönt wurde. Letzterer überragt den First des Langhausdaches fast um die Hälfte von dessen Höhe. Den einzigen Zusammenhang mit dem Innern bildet die vertikale Theilung durch den Arkaden des Langhauses und den Umfassungswänden entsprechende, die Gesimse in Kröpfen überschneidende toskanisch korinthische Pilasterbündel, die nach Art derjenigen des oberen Hofgeschosses im Palazzo Farnese angeordnet sind. Die Interkolumnen wurden thunlichst der Innenkonstruktion entsprechend dekorirt: im Parterre das stattliche jonische Portal, seitlich Blendbogen, die den Schiffen entsprechen, abermals mit Thüren; das Oberlichtfenster in der Achse, gleichfalls mit jonischer Umrahmung, ist so hoch gerückt, daß es fast den letzten Centimeter der Scheitelhöhe des Gewölbes ausnutzt. Die übrig bleibenden 6 Felder sind schlecht und recht mit Blendbogen und Nischen, verschieden umrahmten Tafeln verziert, denen man den Mangel innerer Begründung nur allzu deutlich ansieht. Dabei sind jedoch die zahlreichen Verkröpfungen und Vorsprünge noch bescheiden, im Profil scharf und straff gezeichnet, von stets korrekter doch wenig entschiedener Detaillirung. Diese bewirkt, daß trotz des formalen Aufwandes die Façade kein rechtes Relief hat, fast wie ein mit geschickter Vertheilung von Licht und Schatten gemusterter Vorhang wirkt.

Jedenfalls hat der Einfluß dieser Façade auf den Kirchenbau der Folgezeit sehr schädlich gewirkt. Denn sie ist eines der ersten jener später so zahlreichen Werke, die den Schein erwecken sollen, als sei

der hinter ihnen verſteckte Bau größer wie er es wirklich iſt, die mithin eine vom Nutzbau völlig getrennte, nur dekorativen Zwecken dienende Exiſtenz führen. Daß Porta hierbei für gut befand, die Höhe

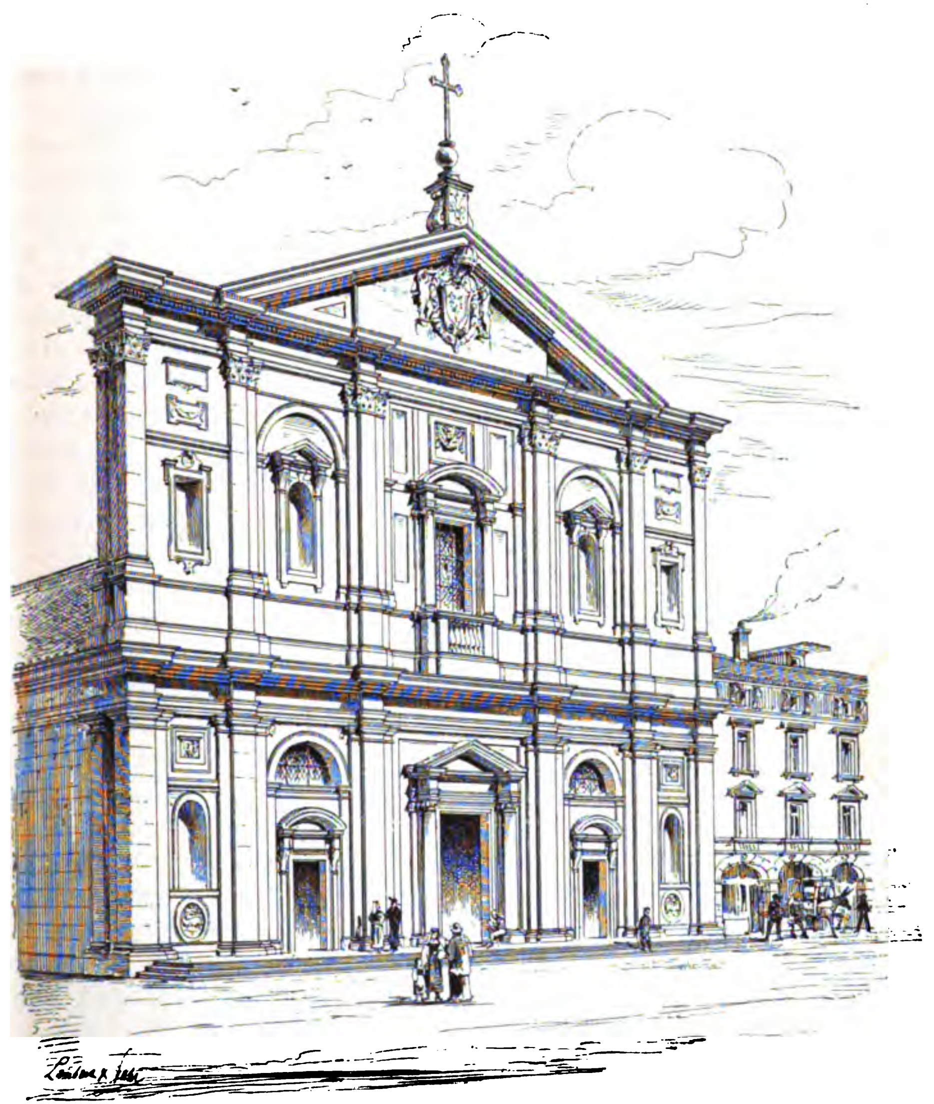


Fig. 31. S. Luigi de' Francesi zu Rom. Façade.

der Seitenkapelle und die Lage des Kranzgeſimſes derſelben für den Hauptgurt der Façade entſcheidend zu machen, iſt ein Zugeſtändniß gegen die innere Struktur, welches Vignola ſchon bei ſeinen Entwürfen zu S. Petronio und zur Jeſuitenkirche in Rom und das für die Folge

faſt zur Regel wurde, namentlich wenn auch die Seitenanſicht der Kirche eine entſprechende Geſtaltung erhielt.

Dies iſt bei der Façade des Geſù der Fall, welche die zweite Stufe der Ausbildung von Porta's Kunſt bezeichnet (Fig. 32). Den Unterſchied mit dem Entwurf des Vignola bildet hauptſächlich die Steigerung in den Höhenverhältniſſen durch Einſchieben reſp. Vergrößern der Poſtamente unter den Pilaſtern. Auch hier bilden die Seitenkapellen reſp. die Emporen darüber und die hohe Aufmauerung über dem Tonnengewölbe des Langhauſes die Fixpunkte für die die beiden Reihen gekuppelter Pilaſter bekrönenden Geſimſe. Die Breite des Schiffes iſt wie bei Vignola als Riſalit mit abſchließendem Giebel, die durch frei geſchwungenen Konſolenanlauf abgeſchloſſenen Kapellenfronten ſind als Rücklager behandelt. Während bei S. Luigi mithin die Unwahrheit der Façade darin beſteht, daß ſie kleine Innenverhältniſſe durch große Motive verdeckt, iſt hier zu beklagen, daß vor das großartige Schiff eine zweiſtöckige Façade geſetzt iſt, deren verhältnißmäßig kleine Formen dem großen Innern nicht gerecht werden können. Wie viel glücklicher iſt die Façade von Leon Battiſta Alberti's S. Andrea zu Mantua, einer Kirche, von der der Geſù auch in ſeiner Behandlung des Langhauſes Vieles entlehnt hat.

Die Franzoſen nennen in der Folge die Façaden ihrer Kirchen „portail". Das Thor gewinnt eine immer größere Bedeutung, ſeit die Façade aufhört der Ausdruck der inneren Struktur zu ſein und zur glänzenden Reklame für den Bau, zum Schauſtück herabſinkt. Auch hierfür finden ſich in Porta's Geſù die erſten Ideen. Da über gewiſſe Verhältniſſe hinausgehende Thüren praktiſch unbrauchbar ſind, erweiterte ſich das Syſtem der Umrahmungen um dieſelben immer mehr, um wenigſtens auf dieſe Weiſe dem Eingang zur Kirche eine geſteigerte Bedeutung zu ſchaffen. Die drei eigentlichen Thüren der römiſchen Jeſuitenkirche ſind zwiſchen die Poſtamente der unteren Pilaſterordnung gezwängt. Aber zu Seiten der Mittelthüre ſtehen zwei den Pilaſtern der unteren Façadenordnung entſprechende Säulen, über denen das vorgekröpfte Gebälk einen Dreieckgiebel trägt. Ueber die an die Säulen gekuppelten Pilaſter jedoch ſpannt ſich ein Giebel in Stichbogen, jenen umfaſſend, ſo daß das Thor dreifach umrahmt erſcheint. Bei dem ſteigenden Reichthum der Formen, bei dem größeren Pathos des Vortrages ſelbſt in untergeordneten Dingen bedarf es eben ſchon der Wiederholungen eines Gedankens, um demſelben Geltung zu verſchaffen, erklärt ſich das Ineinanderſchachteln der beiden Giebel, die Entſtehung dieſer ſpäter viel verwendeten neuen Kunſtform. Die Details wie die Profilirungen ſind wieder vortrefflich und genauen Stu-



Fig. 32. Il Gefù zu Rom. Façade.

diums würdig. Mit großer Kunſt wurden ferner bei der Vielheit der Glieder die Vertikalen und Horizontalen mit einander abgewogen, da-

mit nicht eine Linienrichtung einſeitig überwiege. Es war ſogar hier wie bei S. Luigi nöthig, die Fluchtmauer des Giebels zu verkröpfen, damit dieſer nicht zu ſchwer laſte und unter die ſeitlichen Konſolenanläufe zwei Poſtamente über einander zu ſetzen, damit dieſelben nicht die vertikalen Linien zu ſehr künſtleriſch unterſtützen. Mehr und mehr mußte ſich die Architektur nach dem Vorbilde der Kunſt des Muſterzeichners oder des Malers aus der Schule des Caravaggio entwickeln, nicht um des Ausdruckes gewiſſer Ideen willen, ſondern mit Licht und Schatten, mit Linienſpiel und Ueberſchneidungen nach dekorativen Geſetzen ſchaffen, in neuen, von den Forderungen eines ſtörrigen Materials und der baulichen Wahrheit ſich losſagenden Grundſätzen komponiren.

Feinheit und Phantaſie in der Kompoſition bewies Porta auch in den zahlreichen Entwürfen zu kleineren, maleriſch-architektoniſchen Kunſtwerken. So namentlich an ſeinen Brunnen. Schlicht erhebt ſich derjenige auf Piazza d'Araceli (1588): Auf runder Schale über ovalem im Vierpaß gebildeten Becken ſtehen Waſſer aus Gefäſſen gießende Putten und das Siebenhügelwappen des Papſtes, aus dem ein Springbrunnen niederplätſchert. Derjenige auf Piazza Navona beſteht aus breitem graziös profilirtem Baſſin, über dem ſich ein Neptun und an den halbkreisförmigen Vorſprüngen waſſerſpeiende Tritonen erheben. Das Statuariſche iſt von *Bernini.* Aehnlich, doch etwas unklarer in der Kontur des Beckens war derjenige auf Piazza Colonna, während der auf Piazza della Rotonda, von dem nur das Becken bei einer ſpäteren Umgeſtaltung durch *Onorio Lunghi* erhalten blieb, das Waſſer des Springbrunnens über einen mittleren pilzartigen Körper herabfallen ließ, ein Gedanke, der an denjenigen auf Piazza Giudea und vor St. Maria in Monte weitere Ausbildung erfuhr. Ueberall iſt die Konturzeichnung ſicher und einfach, das Detail harmoniſch und edel, das Waſſer geſchickt, doch ohne Künſtelei verwendet. Die bekannte Fontana delle Tartarughe (1585) (Fig. 33) endlich fügt der baluſterartigen, eine runde Schale hochhaltenden Mittelſäule noch an der breiten Baſis vier große Muſcheln an. In letztere ſpeien Delphine das Waſſer. Dieſe wieder werden von vier von *Taddeo Landini* modellirten Jünglingen in Bronze feſtgehalten, welche je mit der anderen Hand eine Schildkröte zur Schale hinauf heben, im Grunde jedoch weiter keinen Zweck erfüllen als durch die weiche Grazie ihrer jungen Körper zur ſchönen Verbindung der Hauptlinien zu dienen und ſo eine überaus harmoniſche Vereinigung von Architektur und Plaſtik zu geben.

Das dekorative Hauptwerk Porta's jedoch und derjenige Bau, in welchem ſeinem Können nach der maleriſchen Richtung hin die vollſte Freiheit der Entfaltung gewährt wurde, iſt die Villa Aldobrandini,

jetzt Borgheſe bei Fraſcati (1598—1603),[1]) ſeine letzte Schöpfung. Die höchſt maleriſche Umzäunung des Vorgartens (Fig. 34), die wunderlich barocke Behandlung des Kaſinos ſelbſt mit ſeinen an den Ecken der langen Front aufſteigenden Giebelſtücken und dem hohen Dachaufbau in der Mitte überraſchen mehr durch ihre Form, als daß ſie befriedigen können. Man erkennt, daß im Villenbau der Architekt ſich von der ihn bereits hemmenden Regel glaubte frei halten zu können.

Die Gartenanlagen aber, hoch über mächtigen Terraſſen und Rampen beginnend, geben ein prächtiges Beiſpiel des ſtrengeren Stiles jener Zeit

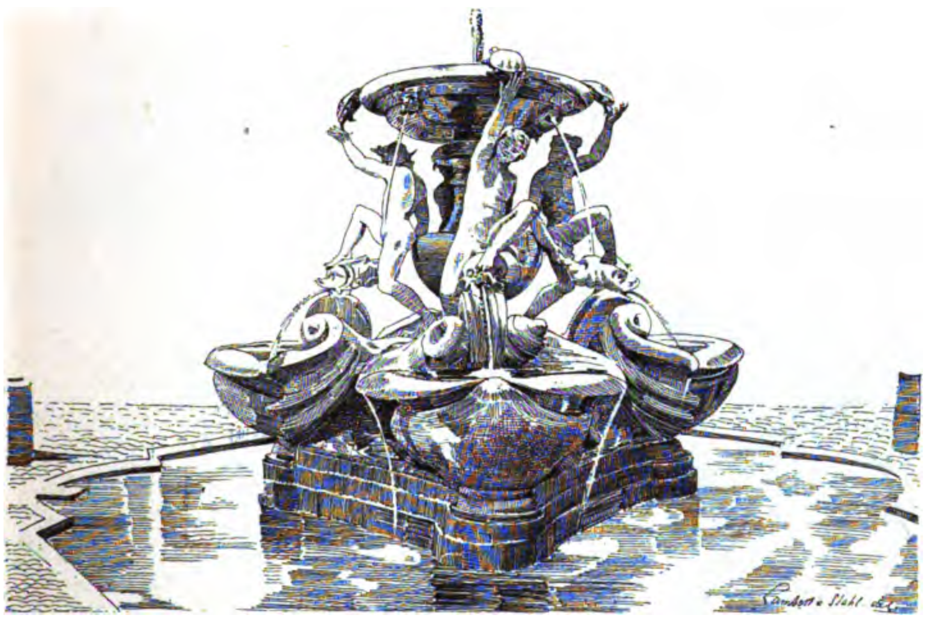


Fig. 33. Fontana Tartarughe zu Rom.

und wurden, wohl durchweg nach Porta's Angaben von *Oratio Olivieri* und unter dem techniſchen Beiſtand *Giovanni Fontana's* ausgeführt. Hinter der Villa wurde durch Abgraben des Berges eine breite Terraſſe gebildet, die in der Mitte halbkreisförmig zurücktritt. Die Mauerflächen ſind aufgelöſt in eine reiche von joniſcher Pilaſterordnung beherrſchte Architektur (Fig. 35). Hinter den Flügeln ſind offene Arkaden angeordnet, die zu beſonderen in den Berg eingebauten Räumen führen. In dem Rundtheile befinden ſich drei phantaſtiſch ausgeſchmückte Grotten mit Statuengruppen; zu den am Fuß ſich hinziehenden Becken ſtürzen Waſſerſtrahlen herab. Dazwiſchen zwei offene Arkaden mit

[1]) Vergl. W. C. Tuckermann, die Gartenkunſt der ital. Renaiſſance-Zeit. Berlin 1884.

Statuenniſchen und in der Mitte auffprudelnde Springbrunnen. In der Achſe erſcheint über der Terraſſe ein Baſſin, zu welchem von der Höhe des Hügels herab in breiten Kaskaden die Waſſer ſich herab ergießen. Dieſelben beginnen mit einem ſcheinbar aus altem Gemäuer breit vorquellenden Waſſerfall, rauſchen weiterhin über eine von großen Konſolen und Treppen ſeitlich eingefaßte, durch zwei Statuenniſchen belebte und mit Muſchelwerk gezierte Terraſſe, um nochmals über künſtlich angeordnetes Felswerk herabſchäumend zu der letzten Folge

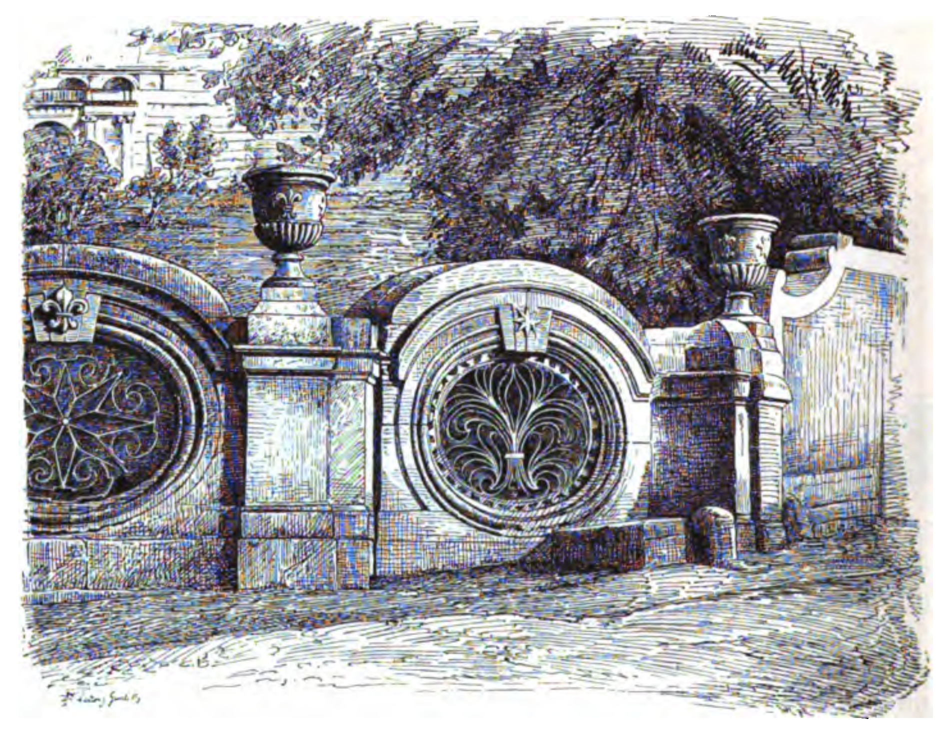


Fig. 34. Von der Villa Aldobrandini bei Frascati.

treppenartiger Kaskaden zu gelangen. Der obere Anfang derſelben wird durch zwei umwundene freiſtehende Säulen markirt, aus deren Kapitäl wieder je ein Springbrunnen hervorſchießt. So iſt die Natur durch eine den zufälligen Gebilden ſich nähernde und daher trefflich vermittelnde Architektur über ein weites Terrain in Beziehung zur Villa gebracht, der Berg architektoniſch gegliedert und dem baulichen Gedanken der Anlage eingeordnet, ſind die unruhigen Kräfte des Waſſers durch die Strenge architektoniſcher Linien in Feſſeln geſchlagen und iſt dagegen dem dunkel üppigen Laubwerk wie der maleriſch grup-

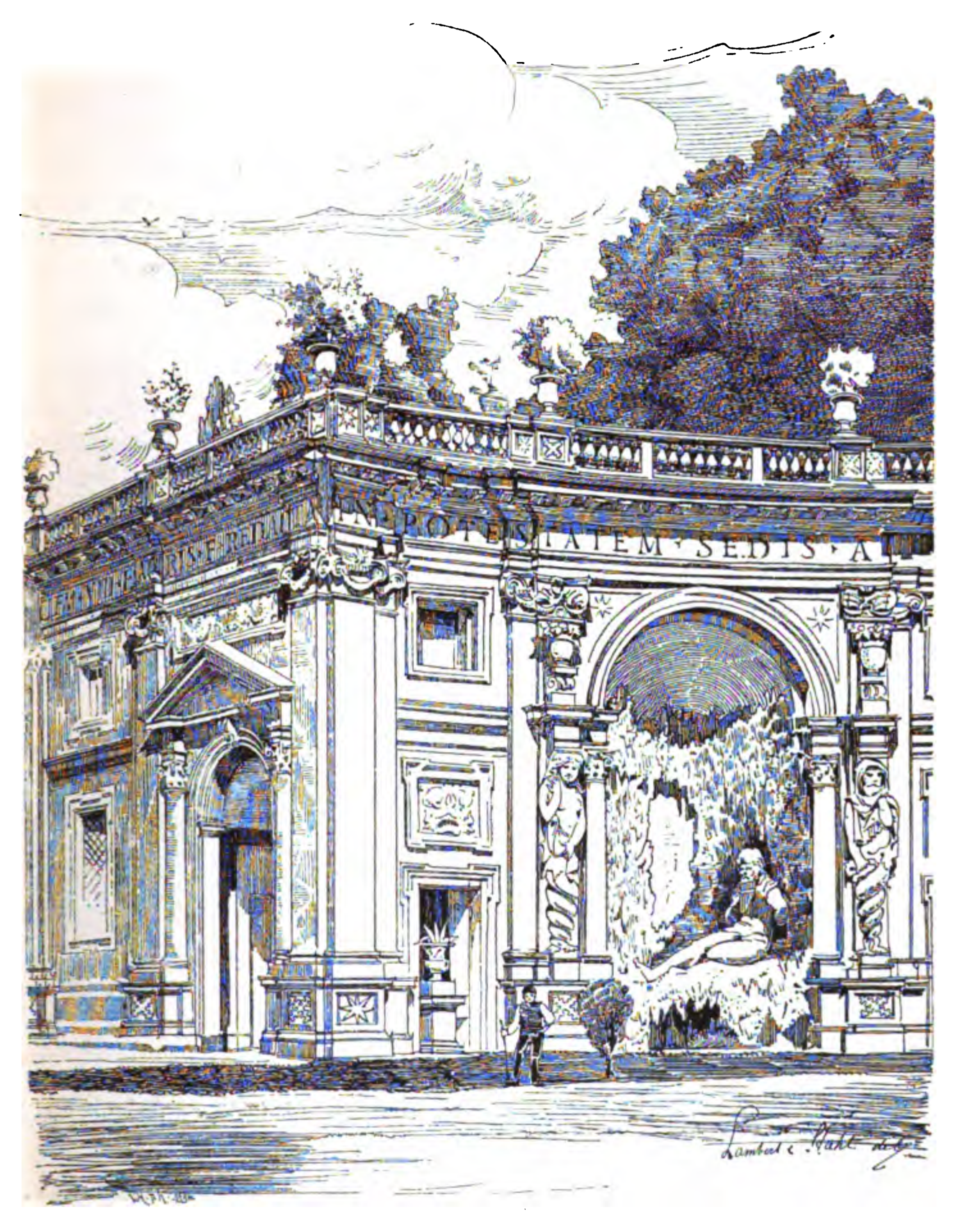


Fig. 35. Teatro der Villa Aldobrandini bei Frascati.

pirten Plaftik die Rolle des Vermittlers zwifchen der fcharfen Theilung der Bauglieder und dem weichen Fluß der Wafferfprudel zugewiefen.

Der Umftand, daß Porta für einen Efte baute, daß während der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zahlreiche Veränderungen an

dem Garten vorgenommen wurden, ſowie namentlich auch der Charakter der Architektur laſſen vermuthen, daß unſer Meiſter auch an der berühmten Villa d'Eſte in Tivoli (ſeit 1549 von *Oratio Olivieri* und *Pirro Ligorio* begonnen) [1]) ſich betheiligt habe, einem mächtigen, obgleich an ſich nüchternen, weil unvollendeten Bau, der aber durch ſeine köſtliche Lage, die meiſterhafte Ausnützung des Terrains zu in hochaufſteigender Allee angeordneten Terraſſenbauten und Waſſerkünſten und durch die zierliche Veranda am Schluß der großen Linie, ſowie auch namentlich durch die feierliche Pracht des Pflanzenwuchſes zu unvergleichlicher Wirkung gebracht wird.

Das Syſtem des Gartens iſt das umgekehrte der Villa Aldobrandini. Hier liegt das um einen Arkadenhof gruppirte Kaſino auf der Höhe, ſo daß der am Portal des Gartens in der Hauptachſe Eintretende alsbald die ganze Längenausdehnung des Parkes überſchaut. (Fig. 36). Der Aufſtieg zur Höhe, die theilweiſe auf von Waſſerkünſten zu beiden Seiten begleiteten Treppen geſchehen muß, bietet durch die zahlreichen dekorativen Anordnungen und namentlich durch mächtige Querachs-Motive immer neue Ueberraſchungen. Da iſt zunächſt im Blumenparterre jener Rundplatz mit den berühmten Cypreſſen; daran anſchließend ein breites Waſſerbecken; da iſt in der halben Höhe des Aufſtieges eine von Arkadenarchitektur umgebene Fontaine und über dieſer die „Girandola“, eine zweite Querachſe von ſtattlicher Breite mit mächtigem, von Waſſerſtrahlen belebtem Schmuckbau an der Berglehne; ſchließlich den Garten hoch überragend, eine dritte Terraſſe mit Treppen und Loggien und als letzter Abſchluß der Längsachſe der reich verzierte Balkon des Kaſinos. Wohl waren die Fülle der zur Verwendung ſtehenden Mittel an Geld wie an Waſſer, die unvergleichliche Pracht der Vegetation, die Anmuth der Gegend für die Schöpfer des Parkes willige Unterlagen bedeutenden Schaffens. Aber ohne ihre Kunſt, ohne die weiſe Vertheilung der Architektur wie der einzelnen Baumgruppen, ohne die köſtliche Feinheit der Empfindung für perſpektiviſchen Aufbau wäre Aehnliches ſelbſt unter günſtigeren Bedingungen nicht zu erreichen geweſen.

Es ermangelt noch zu erwähnen, daß Porta nach Michelangelo's Plänen das Kapitol vollendete, und zwar ſollen die Fenſter des erſten Geſchoſſes von ihm entworfen oder doch ausgeführt ſein, während *Girolamo Rainaldi* das zweite Geſchoß und *Martino Lunghi der Jüngere* die Thüren fertigte. Es wird ſchwer ſein nachzuweiſen, inwieweit dieſe auf Falda ſich ſtützenden Angaben berechtigt ſind. Michelangelo ſchritt ſeiner Zeit ſo weit voraus, daß er außer Ver-

---

[1]) B. B. Falda und G. G. Roſſi, Le fontane del Giardino Estense in Tivoli, Rom.

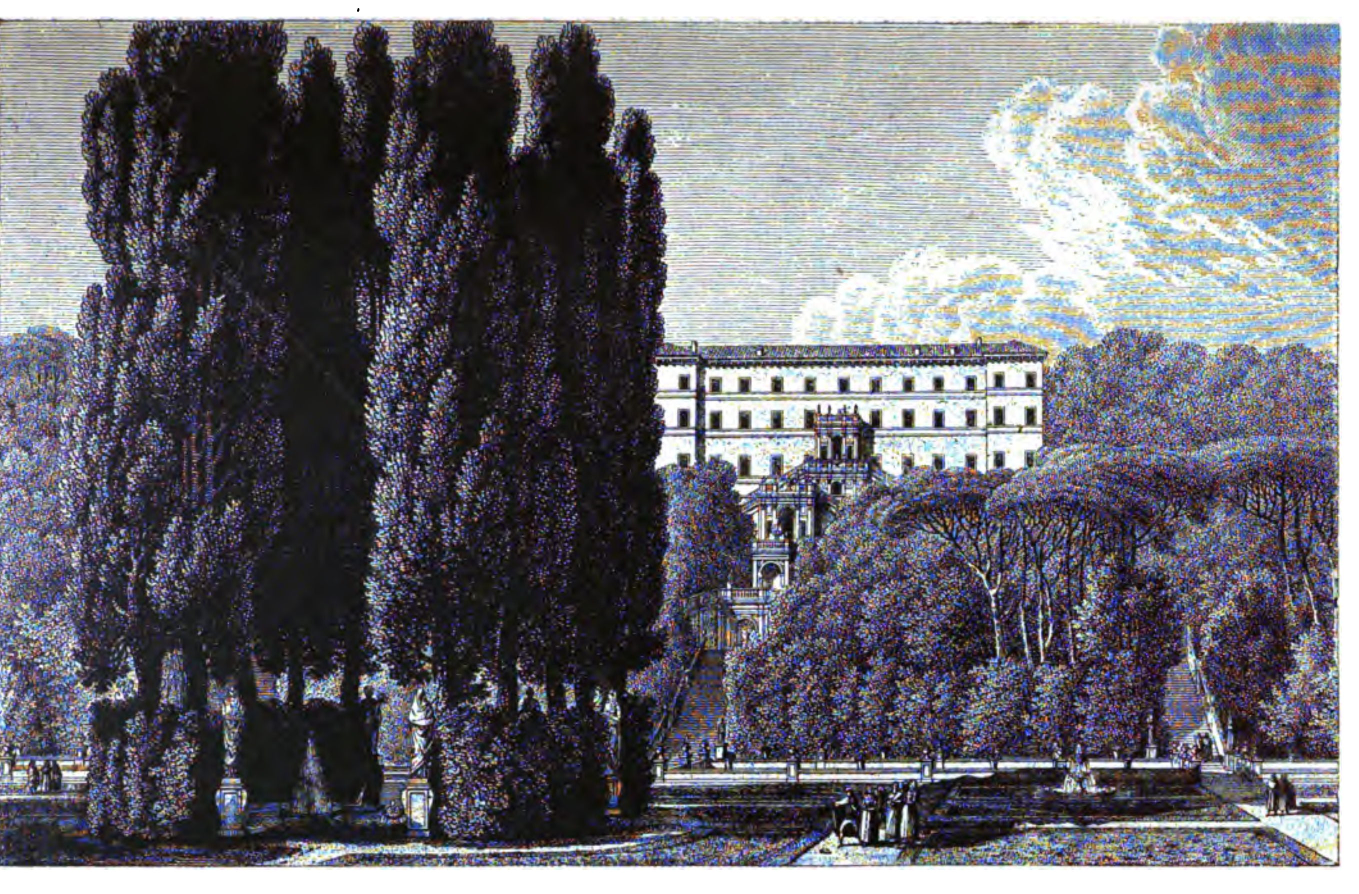


Fig. 36. Villa d'Este zu Tivoli.

gleichung mit den obigen Künftlern fteht. Ich möchte Porta einen fehr befcheidenen Antheil zuweifen. Die Abweichungen vom urfprünglichen Plan dürften fich nur auf einige Details am Portal beziehen, die Kompofition jedoch die vom großen Meifter beabfichtigte fein. Auch die Mittelfenfter am Confervatorenpalaft und am Mufeo Capitolino, welche dem *Giacomo del Duca* zugefchrieben werden, hat wohl fchwerlich diefer zu fo phantaftifchen Gebilden allem Anfchein nach wenig befähigte Künftler allein zu verantworten. Wer einen Blick in das Innere von Michelangelo's St. Maria degli Angeli wirft, wird bald die Motive finden, aus welchen dies Fenfter fich zufammenfetzt.

Bis an fein Lebensende verleugnet Porta nicht die Schule des Vignola. Das Wefen derfelben beftand noch bis ins 17. Jahrhundert in dem ftrengen Hinweis auf die Antike, auf die Verhältnißlehre, welche der Meifter in feinem berühmten Buche niedergelegt hat. Außer an den Werken mehr malerifcher Natur wird man bei Porta fchwerlich ein durchweg neues Detailmotiv finden. Er begnügte fich mit der Verwendung jener Bauglieder, welche die Antike und welche aus diefer fein Lehrer überliefert hatte. Von Michelangelo's freier Kompofitionsart, von feinem Streben, fich über die Antike hinaus felbftändig neue Formen zu fchaffen, von deffen Widerwillen gegen die Beengung durch Regeln der Proportionen und eine feft vorgezeichnete Formenfprache findet fich auch in diefem feinem unmittelbaren Nachfolger nur dort eine Spur, wo diefelbe durch die Umgebung gefordert wird: in der dekorativen Gartenarchitektur. Wie fo oft in der Gefchichte der geiftigen Entwicklung folgte auf eine haftig vordrängende Bewegung, hier auf die Renaiffance, ein Moment der Ruhe und des Zurückhaltens. Es war die Zeit in der das formale Können, die eigentlichen Anfangsgründe der Architektur erft völlig zur Ausbildung kamen. Die Menge der Ideen und Verfuche früherer Jahrhunderte wurde erft zu einem Lehrgebäude verarbeitet, fo daß nun ein Suchen nach neuer Anregung aus der Antike auf lange Zeit verfchwindet. Jetzt in vollem Befitz deffen, was das 16. Jahrhundert aus derfelben Vorbildliches zu ziehen vermochte, verwendete die Architektur von Rom das Gefundene mehr und mehr fchematifch, zufrieden des endlich ficher geborgenen Befitzes.

Noch ift es durchaus Renaiffance, was die beiden Nachfolger Michelangelo's üben, und auf lange Zeit hinaus beherrfcht ihr Beifpiel noch Rom, während rings umher das Barock fich des Terrains zu bemächtigen beginnt.



Fig. 37. Vignette von Serlio.



Eine beſondere Schule auch in der Architektur ſpielen diejenigen Meiſter, welche dem Rafael[1]) und über dieſen hinaus deſſen Lehrer der Baukunſt Bramante in bewußtem Gegenſatz zu Vignola und Michelangelo folgen.

Seit dem Bau des Palazzo Farneſe verſchwinden für Rom die Ordnungen ſchnell ganz aus den Façaden. Die überzeugende Wucht des berühmten michelangelesken Hauptgeſimſes hatte die folgende Architektengeneration belehrt, daß es unmöglich ſei, unter demſelben Einzelformen zur Erſcheinung zu bringen, welche nur zu den Stockwerken im Verhältniß, doch nicht in direkter Beziehung zu dem bekrönenden, dominirenden Baugliede ſtehen. Die Palaſtfaçade wurde zu einem gedrungenen Körper, den zwar Vertikale gliedern aber nicht theilen. Noch wagte man ſich zwar an große, mehrere Stockwerke zuſammenfaſſende Ordnungen nicht heran. Aber mehr und mehr wird durch die Behandlung der Gurtprofile, der Ruſtika an den Ecken angedeutet, daß das Erdgeſchoß der Sockel, die oberen Geſchoße der tragende Theil und das Geſims der Geſamtabſchluß eines, nur nicht wie bei Palladio durch Pilaſter oder Säulen ausgeſprochenen Syſtemes ſei. Um dieſen Gedanken ſcharf und ſchlagend auszudrücken, vermied man jedes ſtörende Detail. Große ganz unverzierte Flächen, deren Auftreten die römiſche Gewöhnung an mächtige Verhältniſſe begünſtigte, verkündeten die Entfaltung des Raumluxus; an Stelle der beſcheiden, doch mit ſpitzem Stift und untrüglicher Sicherheit gezeichneten, zu den Theilen genau eben ſo ſorgſam als zum Ganzen geſtimmten Kompoſitionen Bramante's trat Spärlichkeit und dafür um ſo derbere Bildung der eigentlich architektoniſchen Glieder, eine gewiſſe ſtarre Lebloſigkeit.

Ein herber Ernſt, eine bei minder fein empfindenden Künſtlern oft beleidigend wirkende Größe der Gliederungen bemächtigt ſich der Façaden, die nicht mehr den Blick aus der Nähe vertragen, ſondern allein für die Fernſicht, für das Zuſammenfaſſen der ganzen Kompoſition in einen Blick berechnet ſind. Die hieraus nothwendige Vernachläſſigung der einzelnen Glieder, des anmuthenden Schmuckes, der intimen Reize mußte eine gewiſſe Reaktion hervorrufen.

---

[1]) H. v. Geymüller, Rafaelo Sanzio, ſtudiato come architetto. Mailand 1884.

Schon Rafael's Bauten erscheinen wie im Festschmucke neben beispielsweise dem Palazzo Farnese, ja selbst neben Peruzzi's Palazzo Massimi. Jedes Stockwerk hat sein individuelles Leben. Das Parterre ist meist in Rustika behandelt, das Hauptgeschoß entweder durch Pilaster belebt oder durch zwischen die Fenster gestellte Nischen, Rahmenwerk, ja durch reichen Skulpturenschmuck, Festons, Medaillons, menschliche Gestalten heiter gegliedert. Die sonnige Frische, welche allen Schöpfungen des göttlichen Urbinaten eigen ist, liegt auch über seinen wenig zahlreichen und meist räumlich nicht hervorragenden Bauten. Die Formen der Antike beherrschte er, ohne sich von ihnen beherrschen zu lassen. Er verwendet sie ganz seinem hohen Geiste gemäß, als ein Werkzeug seines schöpferischen Willens; darum auch nicht ohne eine gewisse, durch das eminente Feingefühl des Meisters vor Mißbildung geschützte Willkür. Er behandelt die Komposition von dekorativen Grundsätzen und emanzipirt sich zwar nicht formell in der Weise von der Antike, wie es Michelangelo that — wie wäre dies auch bei so eifrigem Studium der Ruinen möglich gewesen — aber er ist noch voll der heiteren Freiheit der Frührenaissance. In dem reizenden Hause, welches ihm Bramante nach seinen Zeichnungen in Rom erbaute (1661 demolirt), stellt er Nischen über die toskanischen Halbsäulen des Parterres, die somit nur die Funktion hoher Postamente haben, umgibt er die Fenster je mit einer im Wesentlichen dekorativen, weil von den Gewänden losgetrennten Halbsäulenordnung und überzieht Wandflächen des Obergeschosses mit Rahmenwerk und zierlichem Reliefschmuck.

Aehnlich war der Palazzo Vidoni in Rom, soweit wir aus seiner jetzigen Verwahrlosung und aus den Stichen des G. J. de Rossi urtheilen können. Auch hier findet sich in noch höherem Grade eine zur monumentalen Strenge anderer römischen Bauten gegensätzliche, freie, malerische Behandlung. Das Parterre trägt eine Rustika in Putz mit allen Bedenklichkeiten einer solchen. Denn nur wo die Rücksicht gegen das Material aufhört, sind Steinschnitte möglich, wie sie hier in den Fensterstürzen vorkommen. Die Fugen sinken zum Werthe eine gewisse Funktion andeutender dekorativer Linien herab. Allerdings scheint (nach Geymüller) die Anlage nicht mehr in alter Form erhalten zu sein. Aber auch in der früheren Gestaltung finden sich Willkürlichkeiten. Ueber dem Hauptgeschosse aber, welches durch eine schön komponirte Reihe gekuppelter toskanischer Halbsäulen gegliedert ist und über dessen trefflichem Gebälk erhebt sich ein drittes Geschoß, an dem sich eine so völlige Rathlosigkeit kund giebt, daß es schwer fällt zu glauben, Rafael habe solches geschaffen.

Nicht Rafael's Bedeutung als Architekt nahe zu treten, ist auf

dieſe Eigenthümlichkeiten hingewieſen. Der Schöpfer des Palazzo Pandolfini zu Florenz und der Villa Madama zu Rom iſt gegen Herabwürdigungen gefeit —, ſondern um die merkwürdige Thatſache zu erklären, daß gerade ſein Lieblingsſchüler ein erſter Vorbote des Barockſtiles und zwar in ſeinen unerfreulichſten Formen geworden iſt.

Denn an den kleinen Abweichungen Rafael's von der Strenge der Architektur ſetzt unmittelbar die architektoniſche Thätigkeit des *Giulio Pippi* genannt *Giulio Romano* (geb. zu Rom 1498? † zu Mantua 1546) ein. Die römiſchen Bauten desſelben, welche vor ſeiner Abreiſe nach Mantua (1523) entſtanden, ſind nicht von Belang. Der Palazzo Cicciaporci hat die wenigen glücklichen Eigenſchaften des Palazzo Vidoni in verſtärkter Form, Putzquaderung an dem für Läden eingetheilten Parterre, an Stelle der ſchönen Halbſäulen trocken gebildete Pilaſter, die der ſtatiſchen Funktion ermangeln. Alle Fenſter ſind mit mattem Rahmenwerk umgeben, das dritte Geſchoß — hier zweifellos ächt — durch ebenſolche Rahmen ziemlich willkürlich angeputzt; darüber eine Galerie von Zwergſäulen.

Man vergleiche die nüchterne und unempfundene Architektur dieſes Gebäudes beiſpielsweiſe mit derjenigen des in Peruzzi's Sphäre fallenden räumlich und zwecklich gleich beſcheidenen Palazzo Coſta um die Kunſt des Dekorateurs von der des Baumeiſters unterſcheiden zu lernen. Am Palazzo Maccarani, in deſſen Façade und Detail Letarouilly „keine Spuren von Talent“ erkannte, erfreut wenigſtens der maleriſch empfundene Durchblick durch den Hof an kräftigen gekuppelten toskaniſchen Säulen vorbei über die Treppe nach höher gelegenem Terrain. Stiliſtiſch nahe ſteht dieſen Bauten die leicht einwärts geſchwungene Façade des Palazzo Marescotti, jetzt Banca Romana (1667 reſtaurirt), bei der namentlich das ruſticirte Parterre, weniger die ſtreng geformte kompoſite Pilaſterſtellung des triumphbogenartigen Oberbaues an die Formen Rafael's erinnert.

Es war entſchieden nach keiner Seite hin zum Heile des künſtleriſch noch nicht voll gereiften Giulio, daß er nach Rafael's Tode ſo jung nach Mantua in eine Atmoſphäre ſich verſetzt ſah, in der man jede ſeiner Launen zu bewundern bereit ſchien und nicht das Schöne, ſondern das Außerordentliche von ihm erwartete, in der es an einem Manne fehlte, der ihm in der Gunſt wie in der Kunſt Widerpart hätte halten und ſeinem übereilten Vordrängen Mäßigung auferlegen können. Dort ſchuf denn Giulio Bauten wie Bilder, welche zwar ein Vaſari als getreuer Verkünder der herrſchenden Geſchmacksanſichten mit überſchwenglichen Worten lobte, die uns aber als merkwürdig frühe und unerfreuliche Beweiſe des beginnenden Verfalles der Renaiſſanceblüthe

erfcheinen müffen, Werke die gleich manchen Späteren, künftlerifch weit Bedeutenderen gering geachtet wären, wenn nicht die Nähe Rafael's ihnen einen hiftorifchen Nimbus verliehen hätte und wenn namentlich nicht das Freundeslob Vafari's die Kritik bis in unfere Tage hinein irre geführt hätte.

Das berühmte Landhaus der Gonzaga, der Palazzo del Te (1525 bis 1535) [1]) (Fig. 38) ift das erfte Bauwerk Italiens, bei deffen Studium man den Sieg der willkürlichen Laune über den künftlerifchen Ernft klar vor Augen hat. Der Bau ift um einen mittleren rechtwinkligen Hof gruppirt; die Außenfaçaden find durch fchwere toskanifche Pilafter und ein Triglyphengefims gegliedert, zwifchen diefen die Wandflächen durch Ruftika belebt. In der Achfe der gegen die Stadt zugekehrten Front eine dreitheilige Pergola. Die Formen find ohne Feinheit in Putzbau hergeftellt, breit und trocken. So finden fich Nifchen zwifchen den Pilaftern, dort wo man fie am wenigften vermuthete, ift ein Mezzanin angeordnet, obgleich nur drei entfprechende Fenfter vorhanden find, acht Achfen dagegen blind bleiben mußten. Giulio wußte fichtlich fich mit der breiten Fläche zwifchen Loggia und Hauptgefims keinen Rath. Aber wenn an den Façaden zunächft der Maler fich als wenig befähigt zu von innen heraus motivirter architektonifcher Leiftung zeigte, fo finden wir, daß der damals modifche Naturalismus, die Vorliebe, mittels der eben erlangten Virtuofität in Farbe und plaftifcher Darftellung in der Täufchung das Ideal der Kunft zu erblicken und die nüchterne Natürlichkeit in den Vordergrund zu rücken, bei der Innengeftaltung noch peinlichere Erfcheinungen zeitigte. Schon im erften Saal, rechts vom Eingang, der Stanza del cuftode, findet fich eine jener Decken, welche diefem Zuge der Zeit aufs deutlichfte entfprechen, indem fie die darauf gemalten Gegen-

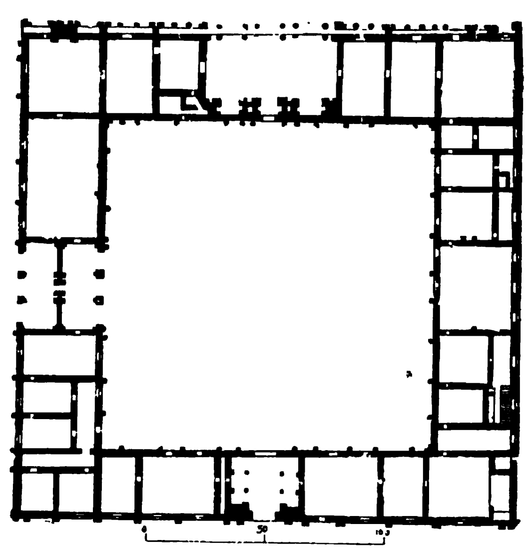


Fig. 38. Palazzo del Te zu Mantua. Grundriss.

[1]) G. B. Intra, Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte. Mantua 1883. — Dr. F. L. Coddè, Memorie biografiche dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani, Mantua 1837.

ſtände in voller täuſchender Unteranſicht zeigen: hier die Doppelgeſpanne der niedergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes. Giulio läßt nicht wie Correggio, in ſeinen etwa gleichzeitigen Kuppelbildern in Parma, die über dem Beſchauer ſchwebenden Geſtalten ſeitlich mit ganzem Körper in die Erſcheinung treten, ſondern führt ſein Publikum direkt unter die Dargeſtellten, ſo daß die Pferdebäuche am aufſteigenden Geſchirr, die Unteranſichten der Wagen und die ſechs Hinterbacken u. ſ. w. von Lenker und Roſſen des Niederſteigenden den Inhalt dieſes den Beſchauer frech verhöhnenden Gemäldes bilden. Es iſt aber bezeichnend, daß dasſelbe noch ein halbes Jahrhundert ſpäter genug gefiel, um in Palladio's keuſchem Palazzo Chieregati zu Vicenza wiederholt zu werden. Dieſelbe Theorie der Unteranſicht entwickelte Giulio an der Kaſſettendecke der koloriſtiſch, in Silberton geſtimmten, als Geſamtwirkung entzückend harmoniſchen Sala di Pſiche, in deren Mittelfeld von den auf dem Rahmen ſtehenden Figuren nur Fußzehen und Naſenlöcher hervorragen; die eines derben Naturalismus in der Sala dei cavalli, wo ganz in der Abſicht zu täuſchen gebildete Pferde auf hoher Brüſtung zu ſtehen ſcheinen, und namentlich in der widerlichen Sala dei Giganti, die durch ein von der Decke bis zum Fußboden reichendes, den Gigantenſturz darſtellendes Freskengemälde den Beſchauer mitten in den Zuſammenbruch der Felsblöcke und den gewaltigen Kampf der Naturmächte hineinführen ſoll. So konnte unmöglich ein Wohnraum, ſondern im beſten Falle nur ein früher Vorläufer der modernen Panoramen entſtehen.

Die Theorie, die Gewölbe ſo auszumalen, daß ſcheinbar über ihnen ein neuer Raum gebildet wird, in welchem ſich himmliſche, mythologiſche oder ſpäter auch ſehr weltliche Erſcheinungen tummeln, daß ſomit namentlich die Kirche eine Perſpektive durch die ſtruktiven Elemente hindurch in die von aller Schwere befreiten Regionen des Himmels erhalten, iſt nicht erſt von Correggio aufgebracht worden. Schon an der Decke von S. Siſto zu Piacenza, die in Mantegna's Stil gehalten iſt, umkreiſen vertikal fliegende Engelsgeſtalten die Peripherie der den blauen Himmel und den in ihm thronenden Gottesſohn darſtellenden Kuppel, ja Mantegna ſelbſt geht im Palazzo ducale zu Mantua ſchon ſo weit, eine Architektur und Putten in voller übertriebener Unteranſicht darzuſtellen. Schon an den Loggien des Vatikans ſchafft Rafael architektoniſch umrahmte Idealräume, in deren Blau ſich Putten und Vögel wiegen. Aber eine ſo aufdringliche Derbheit, wie er in Giulio's Realismus liegt, vermieden ſelbſt die ſpäteren venetianiſchen Maler, trotzdem auch ſie ſich nicht ſcheuten, etwa einen Pferdebauch in die Mitte eines Deckenbildes zu rücken.

Neben Giulio's Thätigkeit als Hiftorienmaler ift aber noch die als Ornamentift und Dekorateur des Baues zu betrachten und hier verdient



Fig. 39. Palazzo del Te zu Mantua. Gartenhalle.

er ein unbegrenztes Lob, denn hier bewegt er fich noch vollftändig in den Formen edelfter Hochrenaiffance — entzieht fich mithin der Befprechung in diefem Werke. Ebenfo verhält es fich mit den köftlichen

Arbeiten des *Francesco Primaticcio,* jenen zierlichen Reliefs und kunſtvollen Ornamenten, welche wohl das Edelſte und Formenreinſte im ganzen Palaſte ſind.

Schlimmer noch als die Außenarchitektur iſt die des Hofes. Abgeſehen von der häßlichen Bildung des Hauptgeſimſes und der der Schwellung faſt ganz entbehrenden, hier an Stelle der Pilaſter tretender Halbſäulen, iſt die Tendenz des Baues ebenſo überraſchend als unerfreulich. Sichtlich ſoll nämlich der Eindruck des maleriſch Ruinenhaften erweckt werden. In den Interkolumnen erſcheint je ein Stück des Hauptgeſimſes wie eingeſunken, die Verdachungen über den Fenſtern klaffen in den Fugen, überall künſtliche Unruhe, dabei bei großen Formen geringe architektoniſche Kraft. Beſondere Kunſt wurde auf den Schmuck jener Façade gelegt, welche dem Garten zugewendet iſt. Doch ſcheint der Künſtler erſt nachträglich ſich entſchloſſen zu haben, eine Arkadenhalle vor die Front zu legen. Denn es wechſeln die Pilaſter und Säulen zwar nicht nach einem feſten Syſtem, ſondern in willkürlicher Anordnung. An dem die Flanken überragenden Mittelmotiv ruhen die drei Bogen auf je vier zuſammengekuppelten und trotz der unnöthigen Häufung ſchweren toskaniſchen Säulen oder an den Ecken auf zwei Säulen und zwei Pilaſtern. Hinter dieſer Hauptloggia liegt der architektoniſch bedeutendſte Raum, eine Halle von ſtattlichen Dimenſionen und reicher, wenn auch in der Architektur unfreier Durchbildung (Fig. 39).

An der Reggia zu Mantua wurden unter Giulio's Leitung die trojaniſchen Zimmer (appartimenti di Troia), die Moſtra und die Cavallerizza errichtet. Die letztere intereſſirt hier, als das einzig architektoniſche Werk am meiſten. Denn an derſelben überbietet der berühmte Maler ſich ſelbſt an dilettantiſcher Rückſichtsloſigkeit gegen das Weſen der Baukunst: ein rechtwinkliger, weiter Reithof, der an allen vier Seiten von einer ruſticirten Loggia über einem in gleicher Schmuckweiſe behandelten Sockel umgeben wurde; die Pfeiler zwiſchen den im Rundbogen geſchloſſenen Arkaden ſind breit, durchbrochen von einem ſcheitelrechten Fenſter, über deſſen Sturz in Boſſage ein Stichbogen angedeutet wurde. Seit der Regierungszeit Herzog Guglielmo's (1545—1587) ſind dieſe Arkaden an drei Seiten zugeſetzt und kleinere Thüren an ihre Stelle getreten. Vor jenen Pfeilern ſtehen je zwei toskaniſche Säulen, die ein Triglyphengebälk tragen; darüber ein matt gebildetes Halbgeſchoß. Zwei Dinge fallen alsbald ins Auge: zunächſt daß die roh behauene, gewachſene Steine imitirende Architektur ganz in Putz hergeſtellt wurde, mithin das unbeſtändige Material in unglücklichen Gegenſatz zu dem Ausdruck höchſter Kraft geſetzt wurde; und

ferner, daß die toskaniſchen Säulen gewunden, mithin in einer Form gehalten ſind, welche wohl in gleichzeitigen Gemälden vorkommt, in die italieniſche Monumental-Architektur aber erſt hundert Jahr ſpäter durch Bernini eingeführt wurde. Dabei iſt die Form ſo roh, kraftlos und ungefällig, daß dieſes eine Bauglied genügt, den an ſich maleriſchen Eindruck des Hofes dem Architekten für alle Zeiten zu vergällen.

Ungleich beſſer, wenn auch in der Tendenz verwandt, iſt das

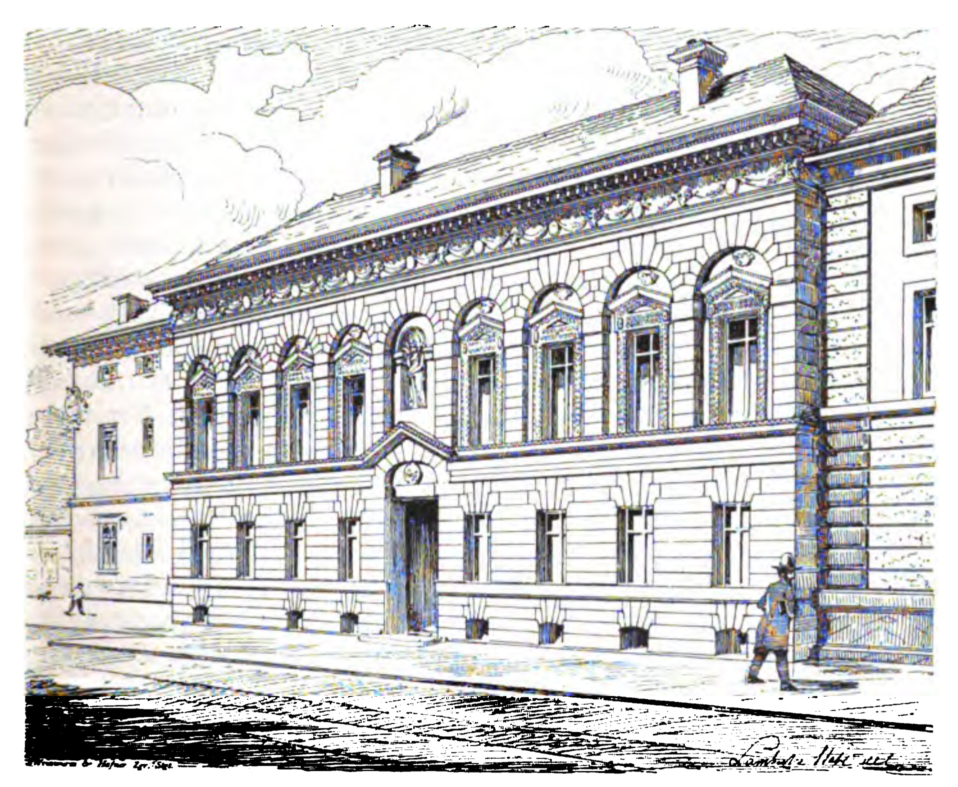


Fig. 40. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua.

eigene Wohnhaus des Künſtlers (1544) (Fig. 40), welches bei den Reſtaurationen von 1695 und 1800 nicht weſentlich verändert worden ſein dürfte. Parterre und Sockel wieder in Putzruſtika; das Thor durchſchneidet beide, iſt im Korbbogen überwölbt, über ihm bäumt ſich das Gurtgeſims zu einem giebelartigen Winkel auf. Das Hauptgeſchoß iſt als vorgeblendete ruſticirte Rundbogenarkade behandelt. Darüber ein zierliches Hauptgeſims, in den Blenden hübſche Fenſter mit origineller Verdachung, nur in der Achſe eine Niſche mit einer antiken Statue des Merkur. Neben willkürlichen Formen nimmt die wohl von Prima-

ticcio beeinflußte Feinheit des ornamentalen Details für den beſcheidenen Bau ein. Die innere Einrichtung, die hübſche Loggia am Garten, die ſtattliche Treppe und gut disponirten Räume ſeien dem Architekten zum Studium empfohlen als eine intereſſante Löſung eines einfach bürgerlichen, auf kleiner Grundfläche entwickelten Hauſes, dem der Stempel künſtleriſch durchgeiſtigten Daſeins ſichtlich aufgedrückt wurde (Fig. 41).

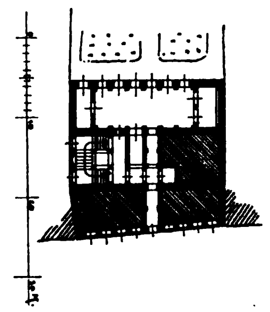
Die Kirchenbauten, an denen Giulio als thätig genannt wird, befinden ſich ſämtlich in Mantua und Umgebung. Sein Antheil bei der Reſtaurirung der Cattedrale S. Pietro daſelbſt, kurz nach deren Brand von 1545, kann nur unbedeutend geweſen ſein, da er ja unmittelbar nach der Zerſtörung des alten Gotteshauſes ſtarb. Auch das Wenige iſt meiſtentheils durch Umbauten zerſtört worden, hauptsächlich wohl gleichzeitig mit der 1761 von *Niccolo Baschiera* errichteten Façade. Es gehört die Dekoration des Langhauſes des Mittelſchiffes ganz dem 18. und 19. Jahrhundert, in der anſtoßenden Frührenaiſſance-Kapelle alles oberhalb des Gurtgeſimſes dem *Doriciglio Moscatelli* (1720) an. Alt ſind wohl nur Theile der Kuppel, des Chores und die hübſche Kaſſettirung der Tonnengewölbe der Querſchiffe. Da nun anerkannter Weiſe auch die im Langhaus fünfſchiffige Grundrißformation nicht von Giulio ſtammt, ſondern von dem alten Bau entlehnt wurde, ſo bietet der Dom wenig Anknüpfungspunkte für die Beurtheilung der Thätigkeit des Meiſters. Von ihm dürfte jedoch beſtimmt die geſuchte Form des Querſchnittes ſtammen. Der Gedanke, das hohe Mittelſchiff flach, die anſtoßenden Seitenſchiffe mit kaſſettirtem Tonnengewölbe, das dritte mit Spiegelgewölbe und die Kapellen wieder mit rechtwinklig zur Kirchenachſe ſtehenden Tonnen zu überdecken, iſt barock genug, um in Giulio's Kopfe entſprungen zu ſein.

Auch die Kirche S. Benedetto Polirone (weil am Zuſammenfluß des Po und der Lirone) (1539) iſt nur der Umbau einer 1246 entſtandenen Baſilika. Da ich den Bau nicht aus eigener Anſchauung kenne, wage ich nicht zu entſcheiden, ob nicht, wie mir ſcheint, nur die drei letzten Gewölbſyſteme des Langhauſes und die Vorhalle Giulio's Werk ſind. Hier zeigen ſich nämlich gewiſſe geſuchte Effekte, die ſeiner Art wohl entſprechen würden. Die Gewölbe des Hauptſchiffes ruhen auf rechtwinkeligen Pfeilern, vor denen Pilaſter angeordnet ſind. Zwiſchen je zweien derſelben ſtehen zwei Säulen, die mit ihnen durch ein Gebälkſtück verbunden wurden. Ueber die Mittelinterkolumne ſpannt ſich ein Rundbogen. Es iſt mithin das von Palladio erſt ſpäter an der Baſilika verwendete, aber meiſt nach letzterem benannte Motiv hier ſchon angebracht. Die Gurte der Nebenſchiffe ruhen nun nicht auf jenen

Hauptftützen, den Pfeilern, fondern auf den Säulen. Zwifchen den Gurten der Nebenfchiffgewölbe aber wechfeln Tonnen- und Kreuzgewölbe, felbft dort, wo die letzteren nicht durch die einfchneidenden Kappen des Palladiomotives bedingt find. Wenn man nun erwägt, daß die Gurte des Hauptfchiffes der Streben bedürfen und daß die der Nebenfchiffe von Natur berufen find, folche zu bilden, fo erfcheint der malerifche Reiz von Giulio's Neuerung mit feiner ftruktiven Bedenklichkeit zu theuer erkauft.

So hoch auch Giulio als Schüler Rafael's und als Architekt in Mantua gefeiert wurde, fo gelang es ihm doch nicht einen dauernden Einfluß auf die Baukunft zu gewinnen. Von den großen Meiftern Oberitaliens haben zwar Palladio und Aleffi einige Anklänge an ihn. Aber bald erwies fich die durchgebildete Feinheit Michele Sanmichele's und deffen mächtige Bauthätigkeit im benachbarten Verona ftärker als die barocken Neigungen Giulio's.

Dies zeigt fich am beften an feinem unmittelbaren Nachfolger im mantuanifchen Baudienft der Gonzaga, an *Giovanni Battista Ghisi*, genannt *Bertani* (geb. zu Mantua 1503, nach Coddé 1516, † daf. 1576). Als folcher hatte er zunächft nach feines Vorgängers und Lehrers Entwürfen mehrere Bauten auszuführen, darunter den fchon begonnenen Umbau der Cattedrale S. Pietro und namentlich den Palazzo Colloredo, jetzt di Giuftizia. Man wird in der Verurtheilung nicht viel zu weit gehen, wenn man die Façade diefes mächtigen Baues die häßlichfte unter denjenigen der Monumentalbauten Italiens nennt. Nur einige Arbeiten des Südens und des endenden 17. Jahrhunderts können mit ihr nach diefer Richtung rivalifiren. Das Parterre mit zwei gedrückten Gefchoffen ift als Ruftika mächtigfter Dimenfion behandelt. Um die Kraft des ganz roh bearbeiteten Boffenbaues nachzubilden, wurde die Oberfläche des Putzes, denn in folchem ift die ganze Façade ausgeführt, rauh gemacht. Sie erfcheint jedoch nicht wie Stein, fondern in den Wellenlinien der Oberfläche wie von geronnenem Schmalz. Ueber dem Gurtgefims erheben fich zwölf durch zwei Gefchoße reichende, fratzenartige Karyatiden, Männer mit Bocksgefichtern und abfichtlich häßlich gebildete alte Weiber in Riefengröße, welche weit vorragend, das ftark verkröpfte Hauptgefims vermittelft eines jonifchen Kapitäls tragen. Die Arme fehlen, dafür decken die Seitenanfichten riefige, dem Menfchenohr nachgebildete Ornamente. Die Karyatiden enden nach unten in Hermen-


Fig. 41. Wohnhaus des Giulio Romano zu Mantua. Grundriss.

form und sind vor Mauerstreifen gestellt, welche abermals das Hauptgesims zu Verkröpfungen zwingen. Zwischen diesen glatten Mauerstreifen heben sich die zartgebildeten Fenster von rusticirtem Grund ab, welche ebenso wie das schwächliche Portal in keinem Verhältniß zu der rüpelhaften Größe der Vertikaltheilungen stehen.

Auch der Hof hat klotzige Pfeiler in jener „Schmalz"-Rustika und darüber jonische Säulen. Doch entschädigt hier die Weiträumigkeit für die Mängel des Details. Die Treppe und das anstoßende Vestibül, malerisch angelegte Räume, in welchen zwar noch einiges Fratzenhafte vorkommt, sowie einzelne Säle, namentlich der jetzt für das Strafgericht benutzte und im Hinterflügel gelegene, enthalten dagegen manches Schöne hinsichtlich der dekorativen Ausstattung.

An dieses nachgelassene Werk Giulio's schließt sich eine ganze Reihe von Bauten in Mantua, welche beweisen, daß selbst für die letzten Verirrungen des Geschmacks sich ein Publikum und Nachahmer finden ließen. Da ist zunächst der große Palazzo Canossa, dessen Hof, Treppen, Vestibül und Portal neueren Datums sind, dessen Façade aber als konsequent durchgeführte Tollheit bezeichnet werden muß. Die Wandflächen sind durch schwere Gurte gegliedert, die Fenster mit klotzigen Verdachungen, der Bau mit einem mächtigen Konsolengesims abgeschlossen. Die schweren Glieder sind belegt mit den zierlichsten Stukkaturen. Sogar die Platte des Hauptgesimses hat seine Ornamente. Aber selbst diese sind unterbrochen von jener unseligen Putzrustika, die den ganzen Bau überzieht, jedoch nicht in systematischen Linien durchgeführt wurde, sondern einen Bau aus verschieden hohen und breiten, zufällig zusammengetragenen Quadern imitirt. Dazu kommt, daß der Architekt mit den bisher beliebten bedeutungslosen Wellenlinien der Bossage nicht zufrieden, jene zur Zeichnung von allerhand Buchstaben, Thieren, Blumen, Ornamenten verwenden zu müssen glaubte, die nun in gedrängter Fülle und in verschwommenen Konturen die riesige Front mit ihren Mißformen bedecken. Das neben dem Palast stehende kleine Wachthaus scheint fast noch verunglückter. Hier wollte der Bär tanzen, hier sollte Kraft mit Zierlichkeit auch in den architektonischen Formen vereint werden. Das Resultat ist das denkbar kläglichste.

Auch wo in Mantua in der Folgezeit der Putzbau zur Imitation von Steingliederungen verwendet wird, zeigt sich eine für Italien sonst seltene Rohheit der Formen und eine fast närrische Freude an vertrackten, fratzenhaften Bildungen, die sich über die formale Sprache der Zeit hinweg setzt und es daher erschwert, die Entstehungszeit der einzelnen Bauten zu bestimmen. Die Häuser Via Concole Nr. 4 und

Via Chiassi 45 seien statt anderer mehr als Beispiele dieses Genre's aufgeführt. Aber auch wo ernstere Künstler schufen, denen das Geheimniß guter Verhältnisse offenbar war, wie an der Technischen Schule, an dem Haus Contrada Poma 18, dessen ruhig edle Grundidee selbst in kleinem Maßstabe anspricht, zeigt das Detail sich nachtheilig beeinflußt durch das unedle Material.

Bertani's Basilica St. Barbara (1562—1565) zeigt den Künstler anfangs auch nicht in anderem Fahrwasser. An der Façade, einer dreitheiligen Loggia mit niederem Obergeschoß mit mächtigen Lisenen, rohen Kapitälen und schwerer unschöner Architektur möchte man dieselbe Hand erkennen, wie an den eben geschilderten Häusern. Schlimmer noch ist das Innere. Auch hier sind die Kapitäle nur angedeutet, die Kuppeln als viereckige glaskastenartige Oberlichter behandelt, die Tonnengewölbe mit wie Korbgeflecht, ja gleich spätgothischen Rippen in Kurven und als Kringel gebildeten Rosetten geschmückt, alles klotzig, freudlos. Schon die Disposition der Kirche zeigt den Mangel einer ernsten Schulung: vier Quadrate und an dem letzten eine halbkreisförmige Apsis, über dem zweiten mit Seitenschiffen versehenen und dem vierten jene Oberlichter, an den übrigen komplizirte Kapellenanlagen ohne rechten Zusammenhang mit der Kirche. Und wenn auch ein überraschend klares Licht der ganz weiß gestrichenen Kirche eigen wurde, so ist es doch das des nüchternen Tages. Glücklicher stellt sich der Thurm dar, wenn gleich die unteren quadratischen Stockwerke schwer und durch die nur äußerlich angefügte Architektur nicht genügend gegliedert aufsteigen. Dagegen entbehrt der runde obere Stock mit seinen toskanischen Doppelsäulen, Kuppel und kleiner Laterne nicht des Reizes.

Im Verlauf dieser letzt beschriebenen Arbeit scheint sich Bertani nach und nach von dem Einflusse Giulio's befreit zu haben. Im Jahre 1558 gab er ein (mir nicht zugängliches) Werk heraus unter dem Titel „Gli oscuri e difficili passi dell opera jonica di Vitruvio in latino, in volgare e alla chiara intelligenza tradotti", dessen Existenz immerhin feststellt, daß der Künstler sich dem theoretischen Studium der Klassiker gewidmet hatte. Einen ganz merkwürdigen Beweis hierfür gab er in seinem eigenen Wohnhause Via Ponte Arlotto 4, einem Gebäude, welches an und für sich wenig bot oder wenigstens nach modernem Umbau bietet, aber ausgezeichnet ist durch zwei hohe jonische Säulen auf Postamenten und mit Gebälkstücken, die sich zu beiden Seiten der Thüre als eine Art Handwerkszeichen oder Meisterstück des Künstlers ohne Beziehung zur sonstigen Architektur erheben. Die eine derselben ist noch dazu in der Mitte durchgespalten und nur zur Hälfte aufgestellt; dabei finden sich in ihrer Schnittfläche die Konstruktionen,

Maße, Bezeichnungen wie auf einem Ku ferſtich eingegraben. In dieſem ſonderbaren Hausſchmuck zeigt ſich ɹenn eine große Feinheit des Details und eine tiefe Kenntniß der Geheimniſſe des Profiles. Ja wenn denſelben ein Vorwurf zu machen iſt, ſo beſteht derſelbe in dem zu großen Reichthum an zarten Gliedern; Bertani begnügte ſich beiſpielsweiſe nicht mit dem geradlinigen Körper des Poſtamentes, ſondern legte um daſſelbe noch ein profilirtes Band.

Wir werden dieſe Form an anderer Stelle noch zu erwähnen haben, wenn es gilt, weiterhin den Entwicklungsgang der Architektur Oberitaliens feſtzuſtellen.

Mehr ein Geſinnungsgenoſſe als ein Schüler Giulio's war *Leone Leoni* (geb. zu Arezzo vor 1500, † 1585), der von Haus aus Bildhauer und Gießer, nur bei dem Bau des eigenen Hauſes in Mailand, jetzt Caſa Beſana, zu Zirkel und Schiene gegriffen zu haben ſcheint und ſich bei dem Entwurfe ganz durch ſeinen Naturalismus leiten ließ, der ihm ja auch, wie Vaſari berichtet, geſtattete, eine Kriegerſtatue ſo zu bilden, daß ſie nackt und in der Rüſtung gezeigt werden konnte. Die beiden Obergeſchoſſe ſind in einer joniſchen Ordnung zuſammengefaßt, deren Halbſäulen in tief in die Mauerflucht einſchneidenden Rinnen eingeſtellt wurden. Das Hauptgeſims hat Konſolen, an denen kleine Männchen als Träger der Platte erſcheinen. Thierreliefs beleben den Fries. All dies iſt mehr befremdlich und läppiſch als eigentlich häßlich. Aber daß vor den Parterrepfeilern ſechs als Atlanten dienende „Gefangene" angebracht wurden, welche jene joniſchen Säulen auf den Schultern balanciren, heißt doch ein zu freventliches Spiel mit dem ſtatiſchen Empfinden des Beſchauers treiben. Ohne dieſen Bau wäre die benachbarte erſchrecklich widerwärtige Façade der Kirche S. Raffaele nicht möglich geweſen.

Die Schule Rafael's, welche, nach der Lombardei verſetzt, ſo früh den inneren Halt verlor und in genialiſchen Kunſtſtücken unterging, erhielt ſich in Rom noch lange eine edlere Blüthe. Es iſt wohl nicht zufällig, daß, wie Giulio in Mantua mit dem Palazzo del Te, alſo mit einem ausgeſprochen ländlichen Bau begann, auch in Rom die Villa das Objekt bildet, um welches ſich das Hauptintereſſe der Schule drehte, und daß in dieſem ein lebhaft ſich bekundender Naturſinn als prägnantes Merkmal hervortritt, der durchaus dem Weſen Rafael's, des Meiſters fein empfundener landſchaftlicher Hintergründe, im Gegenſatz zu Michelangelo entſpricht. In jenen Landſchaften zeigt ſich eine ganz eigenartige künſtleriſche Oekonomie, ein Sinn für ſymmetriſche Ent-

wicklung nicht im Detail, wohl aber der Hauptgruppen, ein Kompoſitionstalent, welches die Sträuche, Bäume und Berge zu einem Einklang zu bringen ſucht, weniger durch die Gewalt der Maſſen als durch feines Abſtimmen der Linien.

Rafael's Landſchaft ſoll erfreuen, nicht überwältigen; ſie hat einen Zug nach dem Lieblichen, Anmuthigen, nicht etwa nach dem Großen, Grotesken wie die unſeres Dürer. So ſtand ſie im Gegenſatz zu der in der Architektur herrſchenden Richtung, welche auf geſchloſſene, in ſich fertige Kompoſition drängte, nach ſtreng einheitlichen von der Umgebung ſich lostrennenden Gebilden ſtrebte, während doch der ländliche Bau gerade das Gegentheil, offene Anlage, Erſchließen gegen eine architektoniſch geordnete Natur fordert. Es iſt daher eine wohl zu beachtende Thatſache, daß die Villen zumeiſt von ſolchen Künſtlern errichtet wurden, die im Kirchen- und Palaſtbau nicht hervorragend beſchäftigt waren. Es ſpricht ſich hierin eine gewiſſe Oppoſition gegen das allzu ernſte und feierliche Weſen der Monumentalarchitektur aus. Nur Giacomo della Porta, der wohl durch die Genueſer Villen angeregt worden war, finden wir, nachdem er die Höhe ſeines Lebens erreicht hatte, in beiden Gebieten thätig; Domenico Fontana baute, wie wir ſehen werden, zwar in ſeiner Jugend eine reizvolle Villa, verlor aber, wie er in Neapel bewies, unter dem Einfluß übermäßig geſteigerter Produktion die Elaſticität, welche im Villenbau das Anſchmiegen an Terrain und Pflanzenwelt fordert. Dagegen finden wir eine Anzahl Maler und Bildhauer in hervorragender Weiſe auf dieſem Gebiete thätig, welches ſich ziemlich unberührt durch die Vorgänge im ſonſtigen Bauweſen ſelbſtändig zu beſtimmten feſten Formen entwickelt.

Gleich der erſte Künſtler dieſer Art, ein Gegner Michelangelo's, zeichnet die Richtung mit feſter Hand vor: *Pirro Ligorio* (geb. zu Neapel, † zu Verona 1580). Sein Palazzo Lancellotti (1560) dokumentirt zwar noch in der Façadenbehandlung die völlige Abhängigkeit von Peruzzi's Palazzo Maſſimi; dadurch aber, daß auch das Parterre ruſticirt, mithin ein Motiv auf die ganze Façade ausgedehnt wurde, wird dieſelbe trocken.

Um ſo mehr überraſcht, daß Pirro gleichzeitig ein ſo überaus anſprechendes Werk zu ſchaffen vermochte, als es die Villa Pia (1560) im Garten des Vatikans iſt. Die Architektur als ſolche entzieht ſich hier der Beſprechung, da ſie noch vollſtändig in den Formen der Hochrenaiſſance gehalten iſt. Die Anlehnung an Rafael's Villa Madama iſt unverkennbar, ebenſo das Beſtreben, die Pflanzenwelt in „akademiſche Symmetrie“ zu bringen. In einer Zeit, in der ſo viel Sinn für Größe und Monumentalität herrſchte, überraſcht, daß die baulichen Anlagen

hier abſichtlich unbedeutender erſcheinen, als ſie ſind. Denn die Haupträume wurden im Kaſino hinter einander angeordnet, während an der Front nur ein mit Säulenhallen ſich öffnendes Veſtibül ſich befindet. Wie an der Villa di Papa Giulio bilden ein tiefliegendes Waſſerbaſſin, zierlich gepflaſterte Höfe, Portiken und Treppenrampen weit mehr als die Pflanzenwelt das künſtleriſch entſcheidende Weſen der Anlage, iſt der maleriſche Reiz mehr in der Ueberſchneidung und leichten Unſymmetrie der baulichen Linien als in der Durchdringung derſelben mit den freien Maſſen des Laubwaldes und der Blumenbeete geſucht.

Daher dürfte wohl auch ſchwerlich die bereits beſprochene, nach ſo ganz anderen Grundſätzen angeordnete Villa d'Eſte in Tivoli in ihrer heutigen Geſtalt Pirro's Werke ſein. — Ligorio ging 1565 nach Ferrara als Hofarchitekt. Von ſeiner dortigen Thätigkeit verlautet Nichts.

Die charakteriſtiſche Form der ſpäteren römiſchen Villen fand jedoch der bekannte Gegner des Michelangelo, *Annibale (Nanni) Lippi di Baccio Bigio* [1]) in der Villa Medici. Des Meiſters Palazzo Salviati alla Longara, jetzt Kriegstribunal, beweiſt, daß er Anhänger der rafaelischen Architekturſchule war, denn jener ſchließt ſich gleich dem wegen ſeiner nahen Verwandtſchaft auch dem Lippi zuzuweiſenden Palazzo di Spagna, eng der als im Zuſammenhang mit dem Urbinaten ſtehend geſchilderten Bautengruppe an: derb ſolider Boſſenbau im Erdgeſchoß, namentlich an den Portalen, ſowie an den Riſalitecken. Die Vorzüge des ſpaniſchen Palaſtes liegen namentlich in der Geſtaltung des an Genueſer Paläſte erinnernden Veſtibüles und der ſtattlichen Treppenanlage. Dieſe Räume ſind in Proportionen gehalten, welche der Uebergröße römiſcher Verhältniſſe gegenüber anheimelnd wirken.

Jene prächtige, 1550 für den Kardinal Giovanni Ricci da Montepulciano auf der köſtlichen Höhe des Monte Pincio begonnene Villa aber baute Lippi 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici um. Das unter dem Namen Villa Medici, jetzt Franzöſiſche Academie, bekannte Kaſino mahnt in ſeiner der Stadt zugekehrten, ſehr ſchlichten Façade an Arbeiten Vignola's, namentlich hinſichtlich der eleganten Verbindung des Portales mit dem Balkon vor dem Achſenfenſter des Hauptgeſchoſſes. Ueber dem Dach erheben ſich zwei thurmartige, durch eine niedere Plattform verbundene Aufbauten, welche der an ſich ſtrengen und ernſten Front die charakteriſtiſche Silhouette eines Landhauſes geben. Ueberraſchend wirkt dagegen der völlige Umſchwung

---

1) Lippi und Baccio Bigio, meiſt als verschiedene Künstler aufgeführt, sind wohl zweifellos eine Person.

im Tenor des Baues an deffen Gartenfront (Fig. 42). Hier öffnet er fich durch eine jonifche Doppelfäulenhalle frei und luftig gegen das Blumenparterre, zu dem eine Freitreppe herabführt. Die Wandflächen find bedeckt mit zierlich vertheilten, antiken Reliefs, der Charakter ländlicher Abgefchloffenheit verliert fich nicht ins malerifch Anmuthige, fondern wahrt fich eine der Würde des fürftlichen Befitzers entfprechende architektonifche Haltung und kommt fo zum vornehm heiteren Ausdruck. Vor der Freitreppe erftreckt fich der mit einer Fontaine gezierte Kiesplatz,

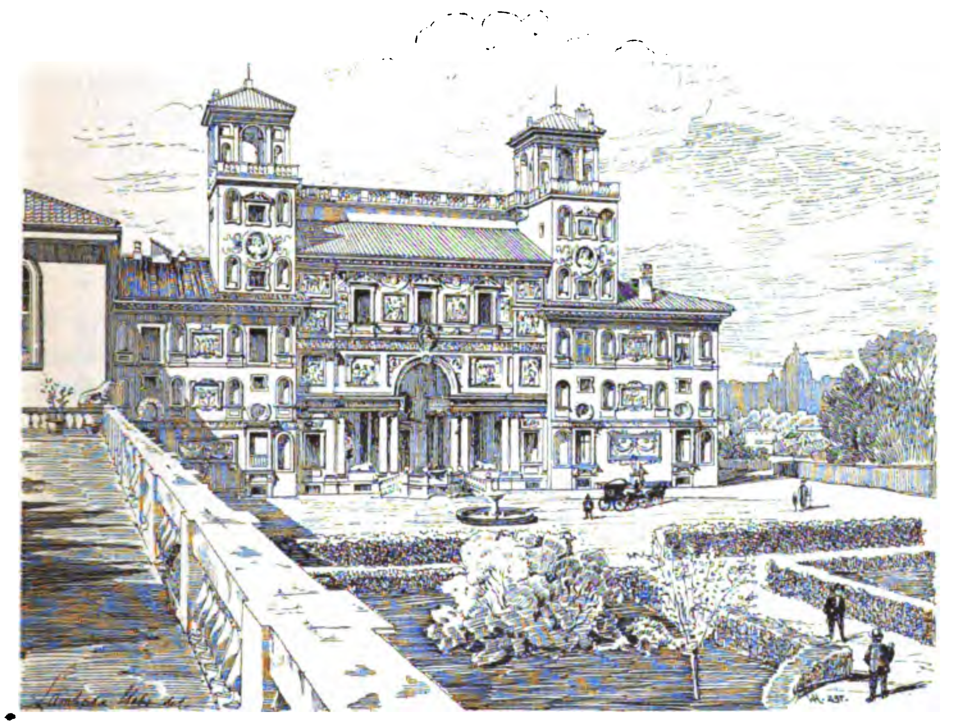


Fig. 42. Villa Medici zu Rom. Gartenanficht.

rechts begrenzt von einer gefchloffenen, einftöckigen lang fich hinziehenden Statuengalerie. Eine Fortfetzung derfelben erftreckt fich in offener Loggia zu Seiten des in rechtwinkelige Felder abgetheilten Gartens. Ueberall herrfcht das architektonifche Empfinden entfchieden vor. Selbft das feitlich aufgerichtete Maufoleum, eine von Cypreffen beftandene Stufenpyramide entfpricht demfelben. Auch in der Gartenanlage finden fich nirgends kleine Künfteleien. Ift doch der Blick der auf jener Höhe Weilenden unverwandt an die herrliche Ausficht gefeffelt, fchien es doch mit Recht ein Fehler, wenn der Garten mehr fein wollte als ein

wohlgeordneter, klarer und die Seele beruhigender Raum, von dem herab einer der großartigſten Ueberblicke über die ewige Stadt genoſſen werden kann. Nicht wie die Gärten Vignola's zum Hineinſchauen, ſondern zum Hinausſchauen in die Welt von Ruinen, Kirchen, Paläſten, auf die herrlichen Berglinien iſt die Terraſſe der Villa Medici angelegt.

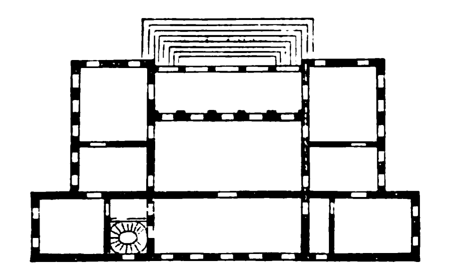
Nicht ganz ebenſo rein traf *Giacomo del Duca* den ländlichen Charakter in dem Kaſino der Villa Mattei, jetzt Hoffmann (1582), deren Außenarchitektur ſich an die römiſchen Palaſtfaçaden anſchließt. Der Bau iſt einfach, doch durch ſeine ruhigen Linien eine prächtige Bekrönung des Monte Celio. Hier wurde der mit Obelisk und Hermen ausgeſtattete Hof vor dem Kaſino durch ein Teatro architektoniſch geſchloſſen, durch ſchöne, geiſtreich gruppirte Terraſſen belebt, der eigentliche Garten ſeitlich angefügt und ſtreng architektoniſch zu einem Stern (jetzige Villa Celimontana) und zu rechtwinkeligen Feldern gruppirt. Die Ausſtattung des Gartens mit Fontainen etc. vollendete *Bernini*.

Von demſelben Architekten, welcher unzweifelhaft in enger Beziehung zu Lippi und mit dieſem zu der dem mißverſtandenen Rafael folgenden Schule beſteht, beſitzen wir noch einen weiteren Bau, deſſen Beſprechung wir hier einfügen wollen, den Palazzo Cornari, jetzt Handelsminiſterium (1575), hinter der Fontana Trevi, eine langgeſtreckte, breitachſige, aber in der Architektur wenig glückliche Façade, welche nur um ihrer früh auftretenden und daher kunſtgeſchichtlich beachtenswerthen Extravaganzen willen erwähnt werden muß. Die Konſolen des Geſimſes tragen gänzlich unmotivirte weibliche Reliefköpfe, unter den Fenſterverdachungen ſind die Konſolen verkehrt, mit dem breiten Theile nach unten angebracht, ſo daß die Gewände ohrenartige Ausbauchungen erhalten, ein Motiv, welches ſich die ſpätere Zeit vielfach zu Nutzen machte, als die ſtraffe Architektur in belebteren Fluß gebracht werden ſollte. — Die Kuppel der St. Maria di Loreto (1580) mit ihrer bizarren Laterne, ſowie das Hauptportal dieſer Kirche gehören noch dem Duca an.

Eine weitere, glänzende Fortbildung zu charakteriſtiſcher Geſtaltung fürſtlicher Kaſinen fand der Villenbau Roms durch *Hans van Xanten* in Italien als Niederländer *Giovanni Fiammingo Vasanzio* genannt, deſſen Entwurf die Villa Borgheſe (um 1615)[1] entſtammt (Fig. 43 u. 44). Die Straßenfront des Kaſino's iſt bedeutungslos. Das Intereſſe konzentrirt

[1]) Vergl. Dom. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom, 1700. — Jacobo Manilli, Descriptio villae Burghesae, Löwen 1650.

fich völlig auf die dem Garten zugekehrte Seite. Hier legen fich vor die Ecken des Gebäudes weit ausladende zweigefchoffige Rifalite. Zwifchen diefen befindet fich eine durch eine Freitreppe zugängliche Arkade in toskanifcher Ordnung mit hoher, bekrönender Attika und dahinter eine Terraffe, welche bis an den dreigefchoffigen Mittelbau fich erftreckt. Diefer letztere wird wieder von zwei Thürmen flankirt. Das architektonifche Detail ift einfach. An feine Stelle tritt eine Fülle von fyftematifch über die Wandflächen vertheilten, mit barocken Stuckrahmen umzogenen antiken Reliefs und in Nifchen eingeftellten Statuen, durch die in alle Theile Bewegung gebracht, das Schwere der Bauformen aufgehoben wird. Die wuchtige Haltung des römifchen Palaftbaues, deffen ftrenge Einheit wird demnach durch eine willkürliche



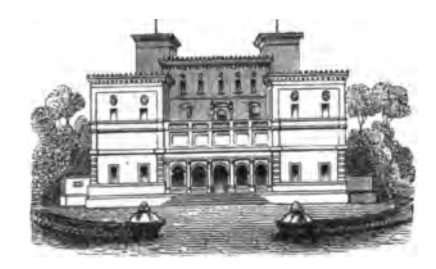
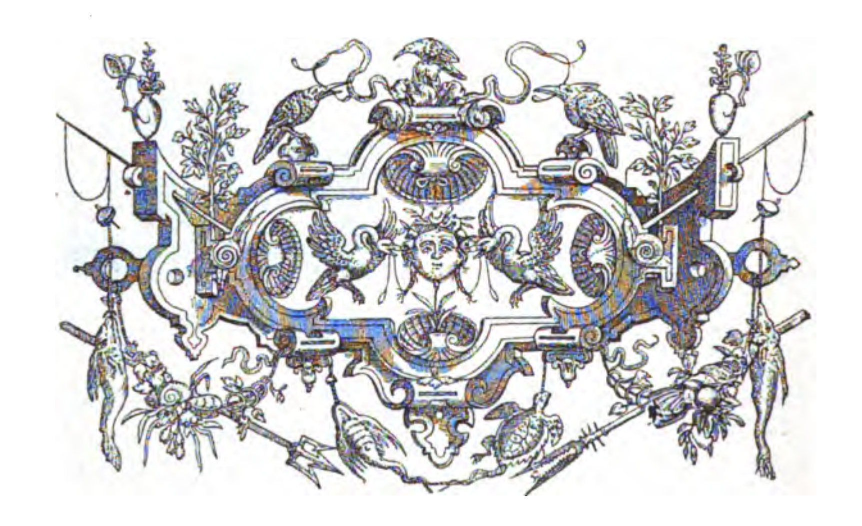
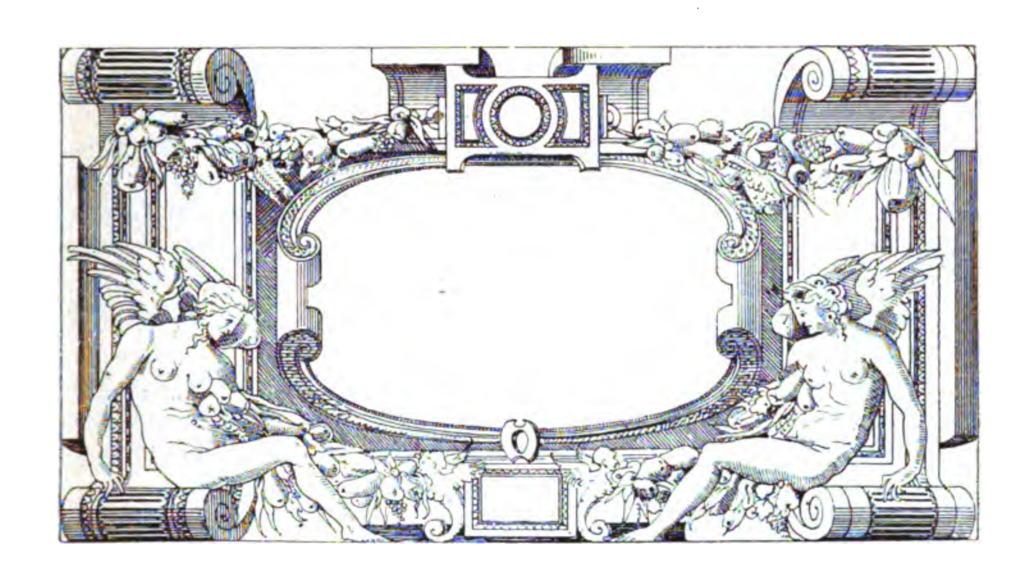


Fig. 43 und 44. Villa Borghese zu Rom. Grundriss und Anficht.

doch graziöfe Schmuckform und durch bewegte Maffengruppirung erfetzt. Von jeher berühmt war der Grundriß der Villa, der um einen mittleren Saal geordnet ift. In der Achfe deffelben findet fich gegen den Garten die Loggia, rückwärts die Galerie mit Nifchen für die Statuen; feitlich in den Rifaliten, fich gegen den Garten erftreckend, je zwei Zimmer. Auch an die Galerie fchließt fich je ein Raum an. Eine fehr befcheidene Wendeltreppe führt nach dem Obergefchoß. Alle Theile find wohl verbunden, fchön räumig, keineswegs Wohngelaffe, fondern von vornherein für die Aufftellung von Antiken, alfo zu einer Art auch dem großen Publikum zugänglichen Mufeum beftimmt. So äußert fich in diefen Bauten noch am reinften der ideal klaffiziftifche Zug der Renaiffance, der Sinn für kunftverklärtes Leben. — Leider nahmen die Zerftörungen von 1849 dem Bau Vieles von feinen reizenden Eigenthümlichkeiten. Die Gartenanlage, welche *Domenico Savino* von Montepulciano und *Girolamo Rainaldi* vollendete, liegt auf leicht hügeligem Terrain und entbehrt der großartigen Gefammtwirkung, auf welche Porta hinftrebte. Malerifche Ausfichten durch Alleen,

intereſſant geſtaltete, mit Blumen gezierte Plätze, eine vom Kaſino ausgehende, gegen die Grenzen der Grundſtücke immer mehr dem modernen Parkgedanken ſich nähernde freie Behandlung von Hügel und Teich, Waldwieſe und Baumgruppen zeichnen den Garten aus, ja wir begegnen hier zuerſt dem Gedanken, die Ruinenwelt des alten Rom maleriſch zwiſchen den Naturgebilden an Stelle des Grotten- und Tropfſteinwerkes zu verwenden. Selbſt neue, imitirte Ruinen finden ſich vor. Jedoch vermag ich nicht zu entſcheiden, welcher Zeit dieſe ſchon ſentimental angehauchten Werke entſtammen.





V. KAPITEL.

ALESSI UND SEINE SCHULE.

Noch weit weniger wie Vignola und Porta und als ſonſt angenommen wird, gehört *Galeazzo Alessi* (geb. zu Perugia 1500, † daſelbſt 1572) der Schule Michelangelo's an. Zwar ſoll er unter dem großen Meiſter in Rom ſtudirt haben, aber bekanntlich war dieſer von Sommer 1516 bis Herbſt 1534 in Florenz, ſo daß, wenn jene Nachricht richtig iſt, ſie ſich erſt auf den reifen Mann beziehen kann. Vaſari ſcheint Aleſſi nicht perſönlich gekannt zu haben, was wohl der Fall hätte ſein müſſen, wenn jener ſich in der Nähe des Altmeiſters befunden hätte. Er berichtet nur kurz, daß der peruginer Künſtler in ſeiner Jugend für den Kardinal von Rimini in der Feſtung ſeiner Heimathſtadt, welche durch Sangallo begonnen worden war, zwar kleine, aber prächtige Zimmer eingerichtet und mehrere andere Arbeiten ausgeführt habe. Milizia nennt unter dieſen den Palazzo Caſtiglione ſul lago, welchen Aleſſi für den Bruder des Kardinals, den Herzog della Corgna, errichtete, einen zweiten auf einem benachbarten Hügel gelegenen für den Kardinal ſelbſt, wohl den Palazzo Antinori bei Porta Auguſta, einen Bau mit einer Pilaſterarchitektur, Parterre und zwei Stockwerken, einem etwas ſeitlich von der Mitte ſtehenden dreiachſigen Riſalit und

in einer Achſe gebrochener Ecke.[1]) Die Treppe des Palaſtes wird als beſonders ſchön gerühmt.

Während der Regierungszeit des Papſtes Julius' III., alſo um 1550, befand ſich Aleſſi in Bologna in angeſehener Stellung; etwa in die Zeit zwiſchen 1550 und 1560 fällt ſeine berühmte Bauthätigkeit in Genua, in den ſechziger Jahren ſcheint zunächſt Mailand ſein Domizil geweſen zu ſein, das er gegen das Ende ſeines Lebens nach Aſſiſi und ſchließlich wieder in ſeine Vaterſtadt verlegte. In die ſechziger Jahre fällt auch eine Reiſe nach Spanien.

Es iſt nicht ganz leicht, die Eigenart des Meiſters hiſtoriſch feſtzuſtellen, da namentlich in Genua bei dem Mangel verläſſiger Unterlagen das Bild deſſelben ein unklares geworden iſt. Die ſicherſte Baſis geben die Mailänder Bauten, welche Vaſari kurz aufzählt.

Es iſt da zunächſt der Palazzo Marino (etwa 1558—1560)[1]), der Sitz eines reichen Kaufmannes und ſeit 1552 Senators und Herzoges von Terranuova, zu nennen. Die Mittel des Bauherrn, die einſt freie Lage und mächtige Ausdehnung des Baugrundes gaben Aleſſi Gelegenheit zur vollen Entfaltung ſeiner Kunſt und ſo zeigt dieſe ſich denn in ihrer reichen Formenfülle und edlen Durchbildung. Der Palaſt iſt dreigeſchoſſig und gegen Piazza di S. Fedele 15 Achſen breit, übertrifft alſo an räumlicher Ausdehnung alle Genueſer Bauten, und gruppirt ſich um zwei Höfe, zwiſchen welchen der große Hauptſaal liegt. Die Treppen ſind unbedeutend, die ganze Anlage leidet darunter, daß der Architekt angewieſen war, altes Mauerwerk bei dem Neubau zu benutzen. Das Erdgeſchoß der Façade iſt von einem unverkröpften Triglyphengeſims bekrönt, welches toskaniſche Halbſäulen tragen. Nur vor dem, ſeitlich vom Mittel angebrachten Rundbogenportal finden ſich gekuppelte Säulenpaare unter einem Balkon. Die Fenſter ſind eingefaßt von einer joniſchen Halbſäulenſtellung, deren Schäfte durch würfelartige Quader gegliedert ſind und deſſen Geſims von mehreren ſchweren Schlußſteinen unterbrochen wird. Ein von ſeitlichen Konſolen geſtütztes Oberlicht reicht bis zum Architrav hinauf. Das erſte Obergeſchoß beleben etwas ſchwächliche, kannelirte, joniſche Pilaſter. Die verkröpften, theils ſchräg, theils im Segment gebildeten, unterbrochenen Verdachungen ruhen auf ſchlanken Hermen. Auch hier ein kleines Oberlichtfenſter und wie im Erdgeſchoß eine an Michelangelo's Biblioteca Laurentiana

---

[1]) Nach freundlichen Mittheilungen des Herrn Architekten Fr. O. Schulze in Rom, der ſelbſt nur nach Photographie zu urtheilen vermochte. Aufnahmen dieſer frühen Arbeiten des Meiſters wären ſehr erwünſcht.

[2]) Tito Vespas. Paravicini. Il Palazzo Marino, Dresden, o. D. — G. Mongeri, L'arte in Milano, Mailand 1872.

erinnernde Rückverkröpfung der Mauerfläche, um Raum für den Pilaſter zu erhalten. Darüber hohe hermenartige Stützen, als deren Endung ein Kopf zwiſchen die originellen Konſolen des wirkungsvollen Hauptgeſimſes hinauf reicht. Ein laufender Hund und ein ornamentirter Fries darüber treten zwiſchen den Stützen an Stelle des Gebälkes. Die Fenſter des Obergeſchoſſes mit geradlinigen Giebelverdachungen haben jene im Hof des römiſchen Palazzo Farnese angewendete, wenig charakteriſtiſche Ausbildung durch Gewände mit unter die Sohlbank herabhängenden Ohren. Ueber dem Hauptgeſims eine niedere durch den Mäander geſchmückte Attika. Die Wandflächen des ganzen Baues ſind leicht ruſticirt.

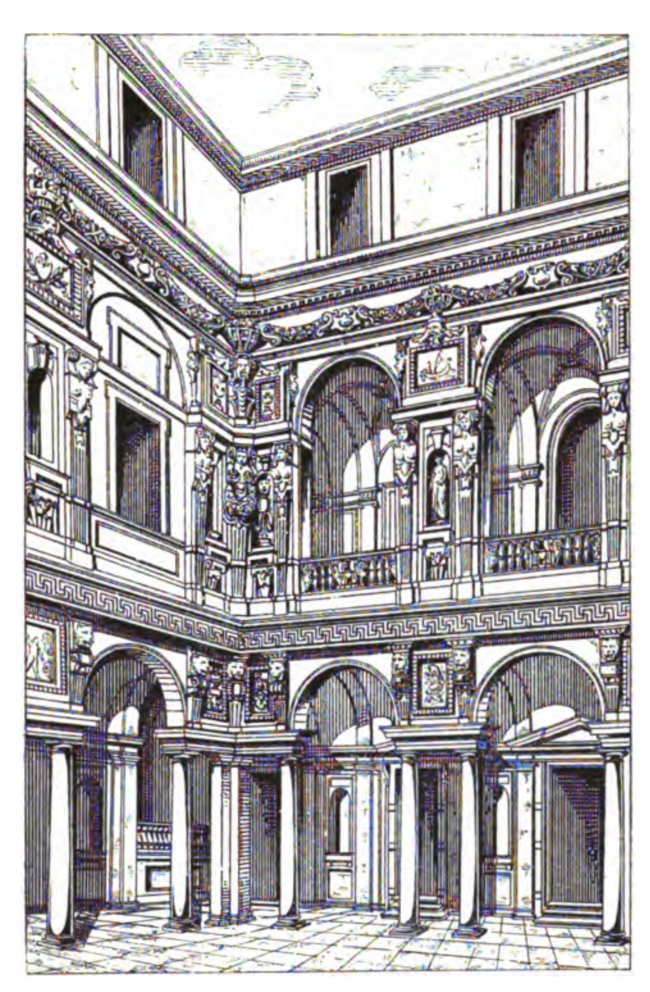


Fig. 45. Palazzo Marino zu Mailand. Hofanſicht.

Höchſt intereſſant iſt der Hallenhof (Fig. 45). Es ſtrecken ſich zwei Seitenflügel vom Hauptbau vor, welche durch die Arkaden an der vierten Seite wieder mit einander verbunden werden. Während dieſe nach der Straße nur durch eine Mauer abgeſchloſſen ſind, fügen ſich an die Umgänge der anderen Hoffronten die Zimmerreihen an. Die Hofarchitektur ſelbſt iſt höchſt originell. Im Erdgeſchoß je drei Bogenſtellungen über eleganten, gekuppelten toskaniſchen Säulen, die je durch ein des Frieſes entbehrendes Gebälkſtück verbunden ſind. Darüber kurze kräftige Konſolen, deren obere Löwenköpfe das über die

Rundbogenstellung weit vorkragende Gurtgesims tragen. Dieses besteht aus einer sehr breiten, mit dem Mäander geschmückten Platte und feinem Unter- und Oberglied. Zwischen den Konsolen finden sich in profilirten Rahmen feine Reliefs. Das Obergeschoß hat breite Pfeiler, die von einer schlanken Statuennische und je zwei seitlichen Hermen auf das Anmuthigste belebt werden. An den Ecken tritt sogar eine übermäßige Häufung des Details ein. Ueber dem wieder mit breiter Platte versehenen Kämpfergesims spannen sich die Rundbogen der Arkaden, zwischen deren feiner Archivolte abermals ein Relief in lebendig ausgebildeten Rahmen angebracht ist. Das Hauptgesims ist in allen Theilen ornamentirt. Die Fruchtschnüre des Frieses gehen von hohen Körben aus, welche, den Architrav durchschneidend, auf jenen Rahmen stehen. Die Attika an dem Umgange des Obergeschosses zeigt zierliche, doch willkürlich reiche Bildung. Das sonstige architektonische Detail an Thüren und Fenstern ist edel geformt, bescheiden ja fast schüchtern. Eine Perle der Kunst Alessi's ist die Dekoration des großen Festsaales des Palastes (Sala del consiglio municipale), unten mit einer korinthischen Pilasterordnung, darüber dem üblichen breiten Mäander-Gurt, endlich einem durch Hermen in Reliefbildflächen getheilten Obergeschoß, welches von den Verdachungen der Hauptthüre in den Achsen durchschnitten wird. Eine breite Voute über dem schönen Kranzgesims führt zu der tiefen Mittelkassette. Das Ornamentale ist reich und zierlich, im Verhältniß nicht überall ganz sicher, doch voll origineller Einfälle.

Vergleicht man das Detail des Palazzo Marino mit der Marmor-Façade der Kirche St. Maria presso S. Celso (gegen 1569—1572) zu Mailand (Fig. 46), welche nach des Meisters Tode von *Martino Bassi* vollendet wurde, so wird man Vasari's Vermuthung, daß dieselbe ein Werk Alessi's sei, bestätigt finden. Kaum dürfte sich jedoch an einem anderen Bau des Meisters künstlerische Zusammengehörigkeit mit Vignola's Jugendzeit besser erkennen lassen, als an diesem, wenn man es mit des Letzteren Entwurf zum Umbau der Façade von S. Petronio in Bologna vergleicht. Die verwandte Aufgabe ergab fast die gleichen Ideen, ja man kann den Mailänder Bau geradezu als eine Studie nach jenem Entwurf bezeichnen. Charakteristisch sind auch hier die strenge vertikale Theilung und die bescheidenen Dimensionen des Details. Denn über der korinthischen Ordnung, deren Verhältnisse durch den schon seit 1513 bestehenden Arkadenvorhof bedingt waren, zieht sich zunächst ein mit breitem Gurt abgeschlossener, durch zahlreiche Konsolen gegliederter attikaartiger Bautheil, dann ein zweiter etwas höherer, von Lisenen getheilter und durch Statuennischen und Reliefplatten ver-

zierter hin, ehe über einer Baluſtrade die nächſte, abermals korinthiſche Ordnung ſich aufbaut. Zwiſchen dieſer und dem Hauptgeſims iſt wieder eine von Konſolen getragene Etage eingeſchoben, ſo daß ſechs ſtarke Horizontale die Façade gliedern, ehe dieſelbe in einem breiten Giebel ihren Abſchluß findet. Aber auch die Vertikalen ſind kräftig durch Kuppelung der Pilaſter und Halbſäulen, durch Schaffung eines bevorrechteten Achſenmotives betont, und klingen in hohen, den Giebel

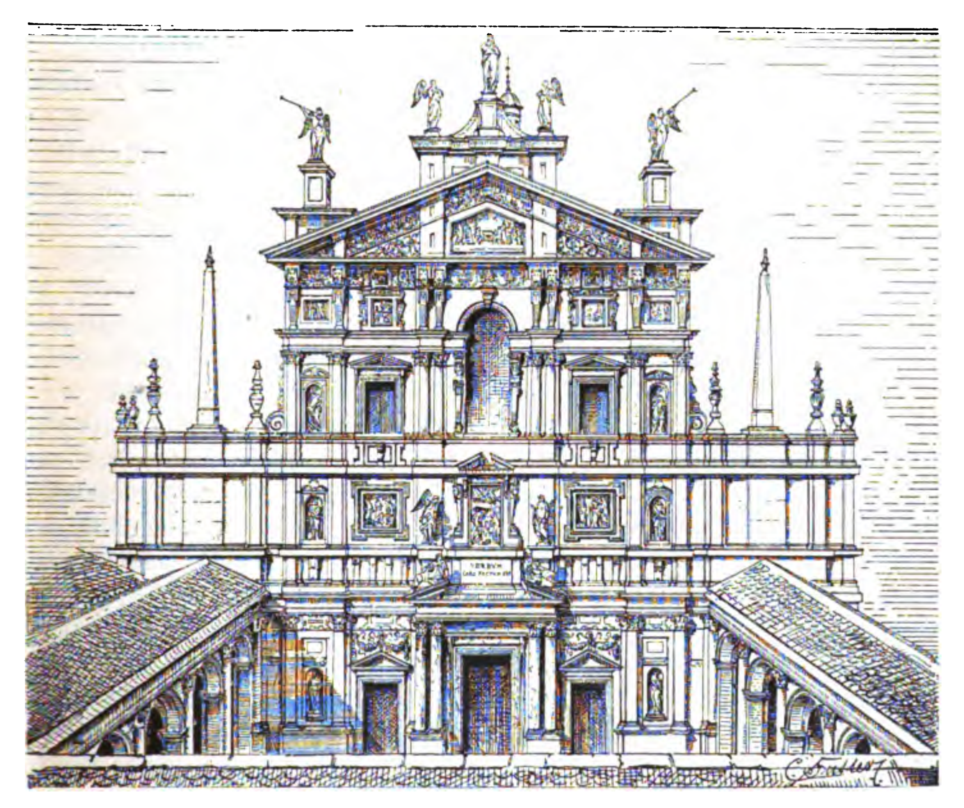


Fig. 46. St. Maria presso S. Celso zu Mailand.

durchbrechenden, ſchornſteinartigen Aufbauten nach oben aus, indem ſie als Statuen tragende Akroterien entwickelt ſind. Das oft willkürliche, ſtets aber edle und reiche Detail, die Ausbildung der Hermen zu Seiten des oberen Rundbogenfenſters, der abgebrochenen Giebel, namentlich aber die Geſimsprofile, die breiten Gurte mit ſchwachen Ober- und Untergliedern, die feinen Deckplatten, welche unmittelbar von den hermenartigen Konſolen des Obergeſchoſſes getragen und von

reichen Ornamentfrieſen begleitet werden, zeigen unverkennbar die gleiche Hand wie am Palazzo Marino. Nicht minder ſpricht die Häufung der Motive, der Mangel eines großen, vorherrſchenden Gedankens, für die Freude an der Einzelheit, die maleriſch reiche, ja unruhige Silhouette für die Hand eines ſelbſtändig empfindenden, von den gleichzeitigen Künſtlern der römiſchen Schule ſich weſentlich unterſcheidenden Meiſters.

S. Vittore al Corpo (1560—1590, durch *Martino Bassi* vollendet) wurde auch von Aleſſi erbaut. Die armſelige Façade, deren untere korinthiſche Pilaſterreihe zu einem projektirten Hallenhof — ähnlich wie in St. Maria preſſo S. Celſo — gehört, iſt wohl im 17. Jahrhundert, etwa nach dem Plane des *Giuseppe Meda* oder noch ſpäter entſtanden. Das Langhaus wurde, wohl der alten, früher an derſelben Stelle ſtehenden Baſilika entſprechend, dreiſchiffig angelegt, das Querſchiff iſt beiderſeits im Halbkreis geſchloſſen. Ueber der Vierung ruht eine Kuppel mit Laterne und ſeitlichem Oberlicht. Nach außen iſt dieſelbe noch nach lombardiſchem Brauch in dem Tambour verſteckt. Je ſechs auf wirkſamen Doppelpilaſtern ruhende Rundbogen trennen das Hauptſchiff von den Nebenſchiffen, während kannelirte korinthiſche Pilaſter das Geſims und über dieſen das Tonnengewölbe tragen.

Der ganze Bau iſt von etwas gedrückten Verhältniſſen, das Syſtem iſt einfach. Nicht ſo die dekorative Durchbildung deſſelben; namentlich ſind die Gewölbefelder gefüllt mit überreicher Stukkirung: Figuren, Rahmenwerk, Voluten, Muſcheln und Gehängen, während die Mittelflächen der großen Kaſſetten mit Bildern geſchmückt ſind, wie denn Fresken die Kuppel und ſelbſt die Pilaſter überziehen. Ueberall herrſcht reiche, üppige Pracht.

Wenn Aleſſi als einer der erſten Barockmeiſter bezeichnet wurde ſo iſt dies, nach ſeinen Mailänder Bauten zu urtheilen, nur in gewiſſer Beziehung berechtigt. Er iſt zwar ein Freund von kräftig ausgebildeten, reichen Details, es lebt in ihm eine immer zu neuem Schmucke, ja ſelbſt zu übervollen Formen drängende Phantaſie, aber er bleibt in ſeinen Hauptmotiven maßvoll, ja ſelbſt unſicher. Und hierin unterſcheidet er ſich prinzipiell von der römiſchen Schule des Vignola, welche ja gerade in der gewaltigen Maſſenkompoſition und in der Korrektheit das Weſen der höchſten Kunſtentfaltung ſah und der Kompoſition neuen Details nur nebenſächliche Aufmerkſamkeit zuwendete.

Viel ſchwieriger iſt die Beſtimmung der Werke Aleſſi's in Bologna, welche aber zumeiſt um des Umſtandes willen intereſſiren, daß ſich hier die dem Serlio nahe verwandten Anfänge des Meiſters zeigen. Er war am Palazzo del Comune unter Papſt Julius III., alſo gegen 1550, beſchäftigt und errichtete das Hauptportal gegen Piazzo Vittorio Ema-

nuele: zunächſt wohl nur das untere Geſchoß, einen einfachen Rundbogen mit einer auf Poſtamenten ruhenden gekuppelten toskaniſchen Säulenordnung und zierlichem Triglyphengebälk. Das weſentlich nüchtenere joniſche Obergeſchoß, welches die Niſche mit dem 1580 errichteten Broncedenkmal des Papſtes Gregor XIII. umrahmt, gehört wohl erſt der Schule des *Tibaldi* an. Dagegen ſind die beiden graziöſen Erdgeſchoßfenſter an der Façade und die Architektur im erſten Hofe, namentlich das ſchöne Thor dem Hauptportal gegenüber, vom Jahre 1547, wohl zweifellos wie ſchon erwähnt von der Hand des älteren Meiſters.

Aber auch die Caſa Amorini (via Caſtiglione, 1545—1551) ſcheint dieſem oder einem unmittelbar in ſeiner Nähe aufgeblühtem Talente anzugehören, eines der reizvollſten Werke der Bologneſer Renaiſſance, primitiv in ſeinen Einzelheiten, voll entzückender Friſche, das Werk eines reichen, mit Jugendfeuer ſich ausgebenden Gemüthes. Im Portikus herrſchen noch die Ideen der Frührenaiſſance. Die Fenſter des Hauptgeſchoſſes ſind den für Vignola charakteriſtiſchen nachgebildet, ein kräftiges Geſims ſchließt über einem Mezzanin mit weit ausladendem Sparrengeſims den Bau oben ab. Das beſcheiden um einen zierlichen, ſpäter erweiterten Hof gruppirte Innere iſt voll reizender dekorativer Einzelheiten. Die Ausbildung der Thüren, der Treppe, des Veſtibüls mit ungezählten kleinen Reliefs, Kartuſchen, Linienverzierungen etc. gehört nicht zu dem künſtleriſch Vollendetſten, aber zu dem Anſprechendſten der ganzen Periode.

Derſelben Richtung ſchließt ſich eine größere Anzahl Bologneſer Bauten an. So die hinteren Thüren in der Halle des Palazzo Boncampagni (1538—1548), die ſich weſentlich von der Architektur des Portales und des Hofes unterſcheiden und den letzten Jahren der Bauzeit oder ſpäterer Ergänzung angehören dürften, ſo ferner die Architektur im Veſtibül des Palazzo Legnani, ſpäter Pizzardi, jetzt Banca Nazionale, deſſen beide Höfe der Frührenaiſſance und weitere Ausbauten dem 18. Jahrhundert und der neueſten Zeit angehören. Aehnlich einige beſcheidenere Häuſer, z. B. Via Caſtiglione No. 23, 24 und 25, letzteres Caſa Spada, ein Bau der ſpäter durch *F. Tadolini* umgeändert wurde. Daß nicht alle dieſe Werke von Aleſſi ſelbſt, ſondern durch eine von ihm beeinflußte Schule errichtet worden, beweiſt am beſten das Collegio di Spagna (1565), in welchem ſich älterer Einfluß des Formigine mit der neueren Kunſtweiſe in origineller Weiſe miſchen.

Vaſari nennt auch in Genua [1]) eine Anzahl von Werken Aleſſi's,

[1]) Vergleiche P. P. Rubens, Palazzi di Genova, Antwerpen 1622; dasſelbe Werk auch unter dem Titel: Palazzi antichi di Genova, Antwerpen 1672. — Der 2. Band hiezu:

welche jedoch zum Theil, als dem reinen Nutzbau angehörig, uns hier nicht zu beſchäftigen haben. Es ſei nur kurz der Hafen erwähnt, ſpeciell das Thor, welches zum Molo vecchio führt, deſſen eine Seite, nach Burckhardt, „bramantiſch einfach“, während die andere conſequent und abſichtlich „barock“ behandelt iſt. Bedeutungsvoller iſt die Anlage der Strada nuova, welche etwa ſeit 1550 begann, einer der früheſten großen Straßendurchbrüche, welche von entſchieden künſtleriſchen Tendenzen geleitet wurden, wenn gleich Verkehrsfragen die erſte Veranlaſſung gegeben haben mögen. Ihre Geradlinigkeit und relative Breite ſteht im Gegenſatz zu den bekannten Regeln Alberti's, iſt aber bei ihrer Kürze durchaus berechtigt.

Die künſtleriſche Beurtheilung der Genueſiſchen Bauten kam bei der geringen Präciſion der Angaben Vaſari's dadurch ins Schwanken, daß man, einer Tradition folgend, allgemein die Kirche St. Maria di Carignano für den Hauptbau Aleſſi's erklärte. Dieſes als eine Nachbildung von Michelangelo's Entwurf zu St. Peter und um ſeiner herrlichen die Stadt beherrſchenden Lage willen berühmte Werk muß jedoch meines Erachtens einer weit ſpäteren Zeit zugewieſen werden. Die Annahme, daß er von Aleſſi ſei, beruht wenigſtens keineswegs auf ſicheren Nachweiſen. Wir erfahren zwar, daß 1552 der Grundſtein gelegt ſei, doch iſt es höchſt unwahrſcheinlich, daß der Bau zu jener Zeit nennenswerth gefördert wurde. Wenigſtens iſt in Stadtanſichten [1]) aus dem Jahre 1576 der „Zaraſan“ und ein freier Platz auf demſelben deutlich, die Kirche ſelbſt aber nicht in ihren Fundamenten angegeben. Vaſari weiß trotz ſeiner ſonſtigen guten Informationen 1567 nichts von ihr, alſo zu einer Zeit, da Aleſſi ſchon Genua verlaſſen hatte. Im Jahr 1588 wurde die erſte Meſſe in der Kirche geleſen. Zudem laſſen viele Umſtände auf eine weſentlich ſpätere Zeit der Vollendung des Baues ſchließen, ſo daß vielleicht der Grundplan (Fig. 47), keineswegs aber die Ausführung und das Detail Aleſſi zugeſchrieben werden kann. Daß

Palazzi moderni di Genova, Antwerpen 1672. Die erſte Ausgabe von 1622 enthält jene Aufnahmen, welche allem Anſcheine nach Rubens ſelbſt fertigte, als er im Winter 1607—1608 in Genua weilte. In den folgenden Auflagen, deren erſte 1663 erſchien, wurden die in der erſten Ausgabe enthaltenen Stiche unter dem Titel „Palazzi antichi“ vereint, die Sammlung jedoch erweitert durch die Palazzi moderni. Dieſer Umſtand iſt kunſtgeſchichtlich von Bedeutung. Denn er lässt vielfach Vermuthungen über das Alter der dargeſtellten Bauten zu. — Ferner: Raffaello Soprani; Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi 1768. — C. G. Ratti, Vite de pittori, scultori ed architetti Genovesi, Genua 1769. — Nouvelle Desription de Gênes et de ses Environs, Genua 1826 — Federigo Alizeri, Guida artistica per la città di Genova, Genua 1846. — Descrizione di Genova e del Genovesato, Genua 1846. — A. Reinhardt, Genua; aus: Palaſtarchitectur von Oberitalien und Toscana, Berlin 1882.

[1]) Georg Braun und Franz Hegenberg, Civitates orbis terrarum 1576.

man ſich nach des Meiſters Tode nicht geſcheut hat, vom erſten Entwurf abzuweichen, zeigt die Geſtaltung der am Chore unvollendet gebliebenen Bautheile. Allerdings weiſt die Grundrißbildung unmittelbar auf Michelangelo's Entwurf zu St. Peter. An die Kuppel legen ſich vier kurze Schiffarme, welche hier jedoch geradlinig geſchloſſen ſind. Dies war allem Anſcheine nach urſprünglich auch an dem jetzt halbrunden Chor der Fall. In den Ecken liegen vier relativ große Seitenkuppeln, an die ſich abermals je zwei Kapellen derart anreihen, daß der Grundriß des Baues ein Quadrat wird, aus dem nur der Hauptchor ein Weniges hervortritt. Das ſehr ſchlichte, trockene Detail, die ganze Façadenbehandlung ſteht in ſo abſolutem Gegenſatz zu den notoriſch von Aleſſi ſtammenden, ſtets formenreichen und plaſtiſch empfundenen Entwürfen, daß es ganz unthunlich erſcheint, ihm den Aufbau der Kirche zuzuweiſen. Denn dieſer gehört, ſoweit er nicht überhaupt aus dem 18. Jahrhundert ſtammt, unverkennbar einem Künſtler aus der Umgebung des *Tibaldi* an.

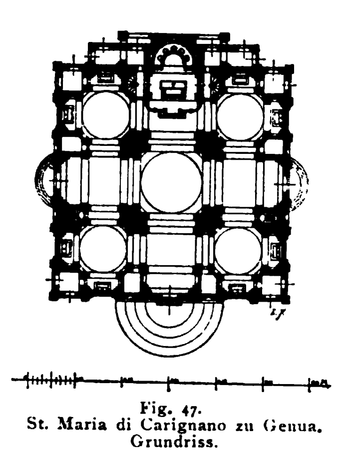


Fig. 47.
St. Maria di Carignano zu Genua. Grundriss.

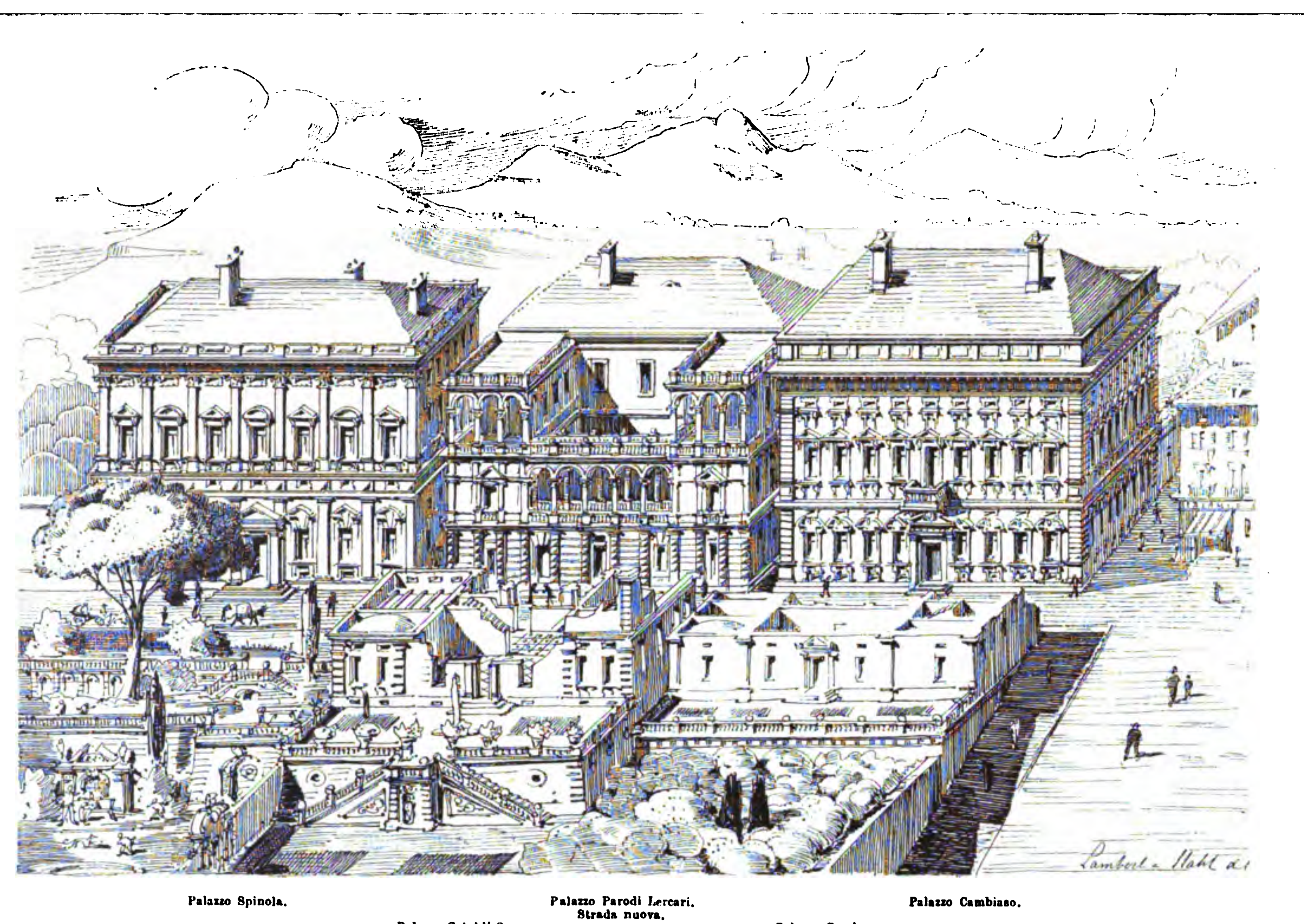
Dieſe Annahme wird zum mindeſten nicht widerlegt durch den einzigen durch Vaſari nachgewieſenen Kirchenbau Aleſſi's in Genua, die Kuppel und den Chor des Domes S. Lorenzo (1567). Auf die Grundgeſtaltung hatte er keinen Einfluß, es handelte ſich nur um eine Neudekoration eines ernſten gothiſchen Baues. Die Vierungsecken wurden je von zwei langgeſtreckten, korinthiſchen, kanelirten Pilaſtern eingefaßt, gleiche umrahmen die halbkreisförmige Apſis. Ueber dem Hauptgeſimſe erhebt ſich eine hohe Attika, welche das reich ſtukkirte Tonnengewölbe trägt. Alle Formen ſind den Mailändiſchen entſprechend, aber ſehr geſtreckt und den gothiſchen Verhältniſſen nur mühſam angepaßt. Freier iſt die ſchlichte achteckige Kuppel. Die Wanddekorationen fügte ein halbes Jahrhundert ſpäter *Rocco Pennone* hinzu.

Aleſſi ſchuf ſich in Genua ſelbſt erſt die Bedingungen für den wichtigſten Theil ſeiner Gebäude, die ſchon erwähnte Strada nuova. Er baute die Mehrzahl ſeiner Häuſer mithin in einem ganz neuen und noch nicht zu ſehr beengten Stadttheile. Dies gab ihm die Füglichkeit, ſich räumlich auszudehnen. Dennoch verlangte der fürſtliche Haushalt der genueſer Kaufherren die völlige Ausnutzung des Terrains, welches entweder von der ſteilen Bergwand abgegraben oder durch Terraſſenbau gewonnen werden mußte. Aber die Gleichzeitigkeit mehrerer Auf-

gaben bot Veranlaſſung zu planmäßiger Gruppirung. (Fig. 48.) Aleſſi legte die ſich gegenüberſtehenden Veſtibüle in eine Achſe und ſchuf ſo von Hof zu Hof intereſſante Durchblicke. Das glückliche Klima ermöglicht einen lebendigen freien Verkehr, die Straße wurde zur gemeinſamen Promenade. Das iſt ſie heute, da Tauſende ſich durch die Hauptader der Stadt drängen, wie viel mehr früher, da die Vorſtadt um Via nuoviſſima und Via Balbi noch nicht beſtand und auf dem prächtigen Pflaſter die Großen der Stadt abgeſondert wanderten, während im Hafen und Stadtinnern der laute Verkehr ſich drängte. So ergab ſich ein Bild reichen, bürgerlich-vornehmen Lebens, das noch nach 50 Jahren den Sohn der nordiſchen Rivalin Genua's, den Antwerpener Maler Peter Paul Rubens zu den eingehendſten architektoniſchen Studien entzückte. Sein Werk bietet denn auch den feſteſten Anhalt bei der Beſtimmung der Paläſte, die ſich hier in prächtiger Folge an einander reihen.

In geſchloſſener Wohnhausarchitektur erſcheint zunächſt Palazzo Pallavicini, ſpäter Carrega, jetzt Cataldi [1]), als ein zweifellos dem Aleſſi zuzuſchreibendes Werk, welches jedoch bald darauf von *Giovanni Battista Castello* umgebaut wurde. Der Grundriß iſt ſehr einfach. (Fig. 48). Zwei Querwände theilen das oblonge, ſieben Fenſter breite Rechteck, ſo daß neben dem dreifenſtrigen Mitteltrakt zwei Flügel für die Wohnräume liegen. In der Achſe befindet ſich vorn das räumlich beſcheidene Veſtibül, hinten der größere Saal, dazwiſchen durch drei offene Arkaden vom Veſtibül getrennt, die von der Mittelarkade nach beiden Seiten anſteigende Doppeltreppe. Die Wölbungen im Veſtibül ſind auf das reizvollſte im Sinne Pierin del Vaga's geſchmückt, voll köſtlichen, nur ſelten barocke Anklänge zeigenden Stukkdetails. Die Wände gliedern zierlich durchgeführte Marmorpilaſter mit kleinen Gebälkſtücken, über den Thüren ſtehen Büſten. Prachtvoll iſt auch die Loggia, ein durch drei Fenſter gegen die Straße ſich öffnender Raum des oberen Geſchoſſes, der durch korinthiſche Pilaſter und darüber durch — von Caſtello ſtammende — Hermen getheilt, auf das reichſte ſtukkirt, mit einem Tonnengewölbe überdeckt wurde, und in dem Goldtone farbigſter Fresken und der wohlthuenden Abwägung des Architektoniſchen zu dem Maleriſchen, wie der Dimenſionen zu einander die angenehmſte Wirkung ausübt. Die Façade iſt leider bei dem Umbau in ihrer Harmonie geſtört worden, indem ihr Caſtello ein ſehr unruhiges drittes Geſchoß zufügte. Doch blieben die Untergeſchoße faſt ganz intakt. Die Parterrepfeiler ſind durch Ruſtikapilaſter verſtärkt,

[1]) Bei Rubens a. a. O. bezeichnet als Palazzo A.



Palazzo Spinola. Palazzo Cataldi-Carrega. Palazzo Parodi Lercari. Strada nuova. Palazzo Gambaro. Palazzo Cambiaso.

Fig. 48. Strada nuova zu Genua, Anſichten und perſpektiviſche Schnitte nach P. P. Rubens.

zwiſchen denen die überaus edel gebildeten Haupt- und darüber zierliche Mezzaninfenſter angebracht ſind. Sie ſowohl, wie das in Marmor gebildete toskaniſche Pilaſterportal mit kräftigen Konſolen ſtatt der Triglyphen, wohlgeformtem Giebel und zierlichen, in die Ordnung eingeſtellten Gewände, zeigen gewiſſe für den Meiſter charakteriſtiſche Eigenheiten: ſo das energiſche Ueberragen der Platte der Geſimſe über die zart gebildeten Unterglieder, eine Vorliebe für gradlinige Detailformen, z. B. an den Stützen unter der Sohlbank, an den ſtatt des Akanthusblattes mit einer Art Lamberquin geſchmückten, ſchon barock gezeichneten Konſolen, ferner an den Halbbaluſtern zwiſchen den Ohren der Mezzaninfenſter und der breit und kräftig ausgebildeten, wirkungsvollen Platte des Gurtgeſimſes. Das Obergeſchoß iſt durch kannelirte, joniſche Pilaſter getheilt, welche einſt ein ſchönes Konſolenhauptgeſims trugen. Die Fenſter entſprechen faſt genau denjenigen des Untergeſchoſſes, ſtehen jedoch, ähnlich wie am Palazzo Marino, je in einer Art kleinem Riſalit, ſo daß die Pilaſter in eine ſchmale Rücklage eingeſtellt erſcheinen. Der Balkon vor den Mittelfenſtern gehört nicht zu Aleſſi's urſprünglicher Anlage, die ſich durch monumentale Ruhe von dem an Detail überreichen, durch die lebhafte Färbung noch bewegter erſcheinenden Bau Caſtello's günſtig auszeichnete. Doch zeigt ſich ſchon hier, wie bei den meiſten Werken Aleſſi's, eine gewiſſe Furcht vor glatten Flächen, eine Engſtellung der Achſen und ein dekorativer Reichthum, der dem Werke leicht gefährlich werden kann. Gegen die Seeſeite ſchloß ſich einſt eine Terraſſe mit Gartenanlage an den Palaſt.

Gegenüber dem Palazzo Cataldi liegt der Palazzo Spinola [1]), deſſen erſte Anlage wohl Aleſſi angehört, der jedoch ſichtlich in ſpäterer Zeit vielfach verändert wurde. Die alte wohl nur gemalte Façade (s. Fig. 48), mit breiten toskaniſchen Pilaſtern, Fenſtern mit ruſticirten Verdachungen im Erdgeſchoß, den Mezzaninfenſtern im breit ausgebildeten Fries, überſchlanken korinthiſchen Pilaſtern im hohen Oberſtock iſt jetzt einer neuen, gleichfalls gemalten gewichen. Sie gehörte namentlich in Folge der übermäßig geſteigerten Höhenverhältniſſe der Innenräume bei relativ geringer Grundfläche zu den mindeſtglücklichen Schöpfungen des Meiſters. Intereſſant iſt dagegen die Grundrißanlage (Fig. 49): das quadratiſche Veſtibül mit ſeinen zarten Pilaſtern und kräftigen, conſolenartig wirkenden toskaniſchen Kapitälen, auf denen das überaus reizvoll ſtukkirte und gemalte Gewölbe ruht, abermals Caſtello's Werk; zu dem durch Blendarkaden in zwei Geſchoſſen und dazwiſchen einem breiten Fries für den Mezzanin belebten Hofe führt eine offene toskaniſche Loggia.

[1]) Bei Rubens: F.

Links nimmt der Flügel zu Seiten derfelben die ftattliche Treppe auf. Der alte Hof war quadratifch und fchloß gegen die in der Höhe des erften Gefchoffes anfetzende Berglehne mit einer Mauer ab, in der fich die einfache Brunnennifche befand. Erft das 17. Jahrhundert verlängerte den Hof von drei zu fieben Achfen und gab ihm den höchft wirkungsvollen Abfchluß durch eine reiche und malerifche Brunnenanlage.

Gleichfalls an Strada nuova fteht ein anderer Palazzo Spinola, jetzt Giorgio Doria[1]), welcher in noch ftärkerem Grade als die Genannten durch fpätere Umbauten verändert wurde, gleich diefem aber höchft wahrfcheinlich dem Aleffi angehört. In der Grundrißanlage zeigen fich zuerft die vollen Reize Aleffifcher Kunft, wenngleich diefelbe dadurch, daß an zwei Seiten der einft ringsum von einer dreiachfigen toskanifchen Säulenarkade umgebene Hof vermauert worden ift, wefentlich beeinträchtigt wurde. Gegen das fchönräumige, um einige Stufen tiefer gelegene Veftibül öffnen fich wieder drei Arkadenftellungen, die in den Pilaftern des erfteren eine entfprechende Fortbildung, und zwar in den Schmalfeiten in einer Art Palladiomotiv, finden. Die Treppe fetzt feitlich in der Hofachfe an und führt zu der in der Höhe des Berggartens befindlichen Loggia des Obergefchoffes. Diefes beherbergt nach der Straße zu den fehr ftattlichen, mächtig hohen Saal. Während im Veftibül und Hof das Detail ächt Aleffifch ift — man fehe die kleinen, bloß aus Architrav und Platte gebildeten Gebälkftücke über den toskanifchen Säulen — ift an der Façade nur die alte Fenftereintheilung nach einem im 17. Jahrhundert erfolgten Umbau geblieben. Die Ecken nahmen Ortfteine ein, an die fich dicht heran nach Venetianer Art, die erften der fünf Fenfterfyfteme legten. Die Architektur der letzteren beftand aus enggeftellten Quaderungen im Erdgefchoß und toskanifchen, kannelirten Pilaftern im oberen Stockwerk; drei Fenfter bildeten in der Achfe des Baues eine Gruppe. Das Portal mit gequaderten toskanifchen Säulen und Gebälk und fchwerem Volutengiebel

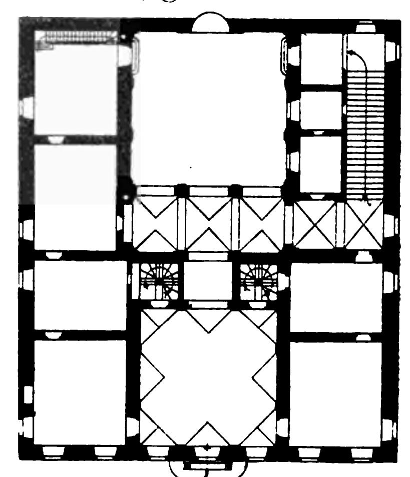


Fig. 49. Palazzo Spinola zu Genua. Urfprünglicher Grundriss.

[1]) Bei Rubens: I. Vafari fagt, Aleffi habe für zwei Dogen Paläfte gebaut: Luca Spinola wird 1551, Simone Spinola 1567, ein Lercaro 1563 und ein Giustiniani 1569 zum Dogen ernannt.

hatte noch je zwei Zwiſchenfenſter zur Seite, während ſonſt die breiten Pfeiler einfach und ziemlich nüchtern in Putz ruſticirt waren.

Ein ächt Aleſſiſcher Bau iſt ferner Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaſo [1]) (Fig. 50), der ſich namentlich durch ſeine gute Erhaltung auszeichnet. In der Hofanlage nähert er ſich dem Palazzo Giorgio Doria, nur ſind an den Ecken der Arkaden Pfeiler angebracht und iſt das Terrain ſo beſchränkt, daß die Tiefe des Hofes nur zwei Arkaden beträgt und an der Terraſſenmauer nur eine Blendarchitektur angebracht werden konnte. Die Bildung der toskaniſchen Säulen hat noch etwas Schweres. Zwiſchen die Hofarkaden und das quadratiſche Veſtibül legen ſich noch drei auf Pfeilern ruhende Bogenſtellungen, von deren mittlerer aus die Treppe ſeitlich aufſteigt. Es entfaltete ſich hier zuerſt jener Reiz der maleriſch reichen Durchblicke von Raum zu Raum, der ſpäter die Genueſiſchen Palaſtbauten vor allen anderen Italiens in ſo berückender Weiſe auszeichnen ſollte. Die Façade, ganz in Marmor ausgeführt, gehört zu den charakteriſtiſchſten Schöpfungen des Meiſters.

Das Parterre iſt durch ruſticirte Pfeiler getheilt, zwiſchen denen die Fenſter mit ihren abgebrochenen, theils runden, theils geradlinigen Giebeln ſtehen; darüber in gewohnter Geſtaltung das Oberlicht; die Gurte breit und wirkungsvoll, durch einen Mäander belebt. Dem Obergeſchoſſe fehlen die ſonſt verwendeten Pilaſter, ſo daß die ſieben Fenſter mit ihren breiten, durch ein verziertes Band unter einander vereinten Verdachungen und den hohen, zum Gurt der Mezzaninfenſter reichenden, gradlinigen Stützen darüber, die Vertikaltheilung in den ſchlicht gequaderten Mauerflächen bilden. Das Schönſte am Bau aber, den edelſten antiken Vorbildern nachgebildet, iſt das Hauptgeſims. Das Portal ähnelt demjenigen vom Palazzo Cataldi, obgleich die Triglyphen in gewohnter Weiſe und der Giebel abgebrochen ausgeführt ſind. Ueber demſelben kragt ein Balkon vor. Für das Studium Aleſſiſcher Details iſt dieſer Bau beſonders intereſſant: reich und doch beſcheiden, noch ganz durchweht vom Geiſt der frühen Renaiſſance, ja ſogar noch etwas eckig und ungelenk in den Formen, wenn ſchon fortgeſchritten in der Wahl der Motive, das Werk eines fein empfindenden, doch nicht mächtig in's Große ſchaffenden Künſtlers.

Neben dieſen geſchloſſenen Wohnhäuſern ſchuf Aleſſi — und hierin war er beſonders glücklich — eine Anzahl palaſtartiger Villen von freierer Geſtaltung. Eine derſelben befindet ſich ſogar an der damals noch ländlicheren Strada nuova, der Palazzo Lercari, ſpäter Parodi, jetzt Kaſino (1567—1584) [2]) (Fig. 48). Dieſer zeichnet ſich vor allen Stadt-

---

[1]) Bei Rubens: „Auguſtino Palauicino". [2]) Bei Rubens: K.

paläſten dadurch aus, daß das Wohnhaus ſich hinter einem aus fünf Arkaden an jeder Seite gebildeten, ſchönen Säulenhofe erhebt. Die Flügel desſelben erſtrecken ſich hinter den Umgängen bis an die Straße und bilden hier dreigeſchoſſige Pavillons, deren oberſte Bekrönungen einſt als entzückend freie Rundbogenarkaden durchgebildet waren. Ebenſolche verbinden die Pavillons im Mittelgeſchoß, während das Parterre nach außen durch dekorative Ruſtikapfeiler gegliedert wird. Die ungeſchickten Hermen, welche jetzt das Portal einfaſſen, ſtammen nicht aus Aleſſi's Zeit. Im Hofe ſind die Obergeſchoßwände ſchlicht gehalten und für Malerei berechnet. Der Haupttrakt beherbergt über dem Veſtibül zwei mächtige Säle und hinter denſelben eine ſtattliche zweiarmige Treppe, deren Podeſte und oberer, ſaalartiger Austritt köſtliche, wenn auch einer ſpäteren Zeit angehörige Schöpfungen der in Genua ſo außerordentlich reichen dekorativen Malerei und Plaſtik beherbergen.

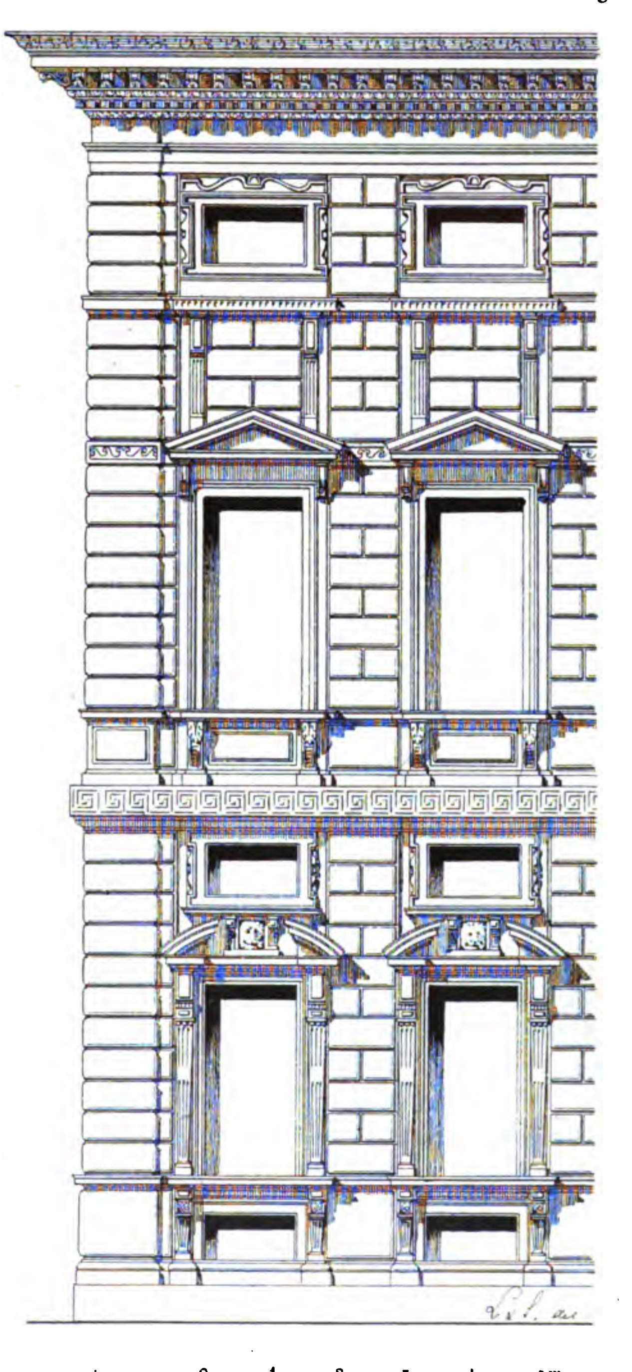


Fig. 50. Palazzo Cambiaſo zu Genua. Façadenſyſtem.

Dieſelbe Grundform, jedoch in unvergleichlich glücklicherer Durchführung, zeigte die Villa Grimaldi, jetzt Sauli (Borgo S. Vincenzo, ſeit 1853 umgebaut), [1]) von welcher auch Vaſari berichtet (Fig. 51). Wieder finden wir hier Arkaden an den drei Hofſeiten vor dem Hauptbau, doch ſind diesmal gekuppelte toskaniſche Säulen angeordnet, über deren gemeinſamen Gebälk ſich ein rechtwinkliches Oberlicht öffnet, während je drei Rundbogen von einem Stützenpaar zum andern geſpannt ſind. Ueber den Loggien ein offener Altan, nur an den vorderen Ecken zwei von gekuppelten joniſchen Pilaſtern eingefaßte Pavillons. Die Straßenfaçade zeigt eine dekorative, an Florentiner Vorbilder erinnernde Ruſtikaarchitektur. Köſtlich iſt vor Allem die Hoffaçade der Villa ſelbſt, die das Arkadenmotiv des Hofes in zwei Geſchoſſen über einander als Blende, in den drei Mittelachſen des Obergeſchoſſes aber als prächtig freie Loggia aufnimmt und dadurch dem Ganzen einen heiteren Feſtglanz, unvergleichliche Anmuth verleiht, Schönheiten, wie ſie gleich ergreifend der Meiſter ſelbſt kaum je wieder geſchaffen hat. Die Rückfaçade mit gekuppelten toskaniſchen und darüber korinthiſchen Pilaſtern, ſchön durchgeführten Geſimſen und Blendarkaden im Parterre ſchließt ſich einem alsbald zu ſchildernden weiteren Typus der Villen Aleſſi's an. Im Inneren nehmen Saal und Loggia zu faſt gleichen Theilen den ganzen Mittelbau ein, ſeitlich nur beſcheidenen Raum für Zimmer und Treppen übrig laſſend. Das Veſtibül des Parterre entſpricht der Loggia nicht ganz an Größe.

Der vornehmen Abgeſchloſſenheit dieſer Villen ſteht die offene Größe anderer wirkungsvoll gegenüber. Zu dieſen gehört in erſter Linie die Villa Pallavicini (genannt delle Peſchiere; Salite S. Bartolommeo) [2]). Der Grundriß verläßt die ſonſt übliche einfach rechteckige Form, indem ſich in Verlängerung der ſchmalen Flügeln zu Seiten des vom vorderen Saal und der hinteren Loggia eingenommenen Mitteltraktes noch kurze Bauten fügen. Im Erdgeſchoß findet ſich im Mittelbau ein quadratiſches Vorhaus und Loggien an beiden Achſen. Die Hauptfaçade theilt ſich durch eine mittlere Rücklage. Beide Geſchoſſe ſind durch Pilaſter, glatte joniſche und kannelirte korinthiſche, gegliedert. In der Rücklage befinden ſich zwiſchen denſelben unten Arkaden, oben Fenſter ohne Gewände, doch mit Oberlichtern; an den Flanken unten je eine große Niſche, oben je ein Rundbogenfenſter und zur Seite desſelben wieder jene Fenſter und Oberlichter, mithin eine Art Palladioſyſtem. Das ſchöne Hauptgeſims und eine ſpäter aufgebaute prächtige, durchbrochene Baluſtrade ſchließen den Bau wirkungsvoll

---

[1]) Bei Rubens: H. [2]) Bei Rubens: E.

nach oben ab. Die Villa fteht ifolirt an fteiler Berglehne, Terraffen heben fie empor und geftatten die Anlage eines prächtigen Grottenbaues vor der Front, welcher das Motiv der Façadentheilung bei toskanifcher Ordnung wiederholt. Breite Rampen mit Baluftraden führen feitlich auf die Höhe der Terraffe.

Formal höher fteht noch die Villa Imperiali, jetzt Scaffi in S. Pier d'Arena. Das Erdgefchoß gliedern hier kräftige, unkannelirte, toskanifche Halbfäulen über denen, die fchlichten Fenfter mit ihren Mez-

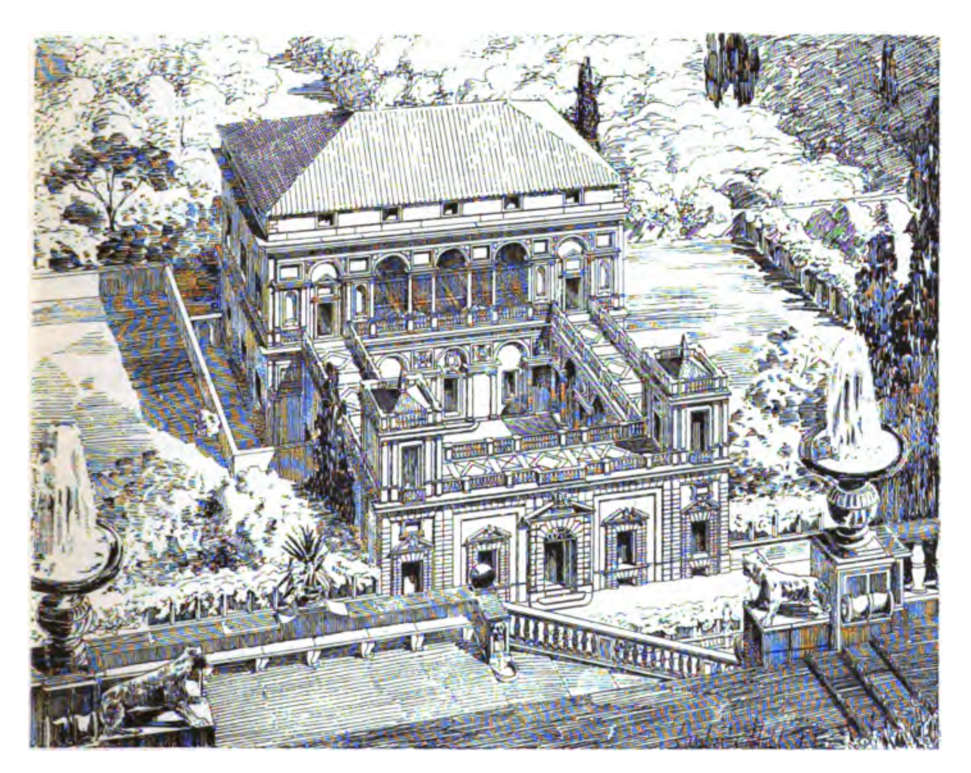


Fig. 51. Villa Sauli bei Genua.

zaninoberlichtern umfaffend, fich ein fchönes reiches Gurtgefims hinzieht. Am Obergefchoß, welches kannelirte, korinthifche Pilafter theilen, treten in dem etwas zurückliegenden, einem Balkon Raum gebenden Mittelrifalit, an Stelle der fonft ähnlich wie im Erdgefchoß gebildeten Fenfter, Rundbogenarkaden. Ein köftliches, reich ftukkirtes Hauptgefims, mit kleinen Kartufchen zwifchen Akanthusranken im Friefe, zu vieren gekuppelten, eleganten Konfolen bekrönt den Bau. Die großartige Gartenanlage, welche fich hinter demfelben die Berglehne hinauf

erſtreckt, dürfte eines der früheſten Werke ſo hoch entwickelten Naturſinnes ſein. Denn hier faßt die ordnende Hand zuerſt die umliegende Landſchaft in feſte, auf die Villa in Bezug tretende Linien und vereint ſo die Berghöhe und das tiefblaue Meer zu einem von Menſchengeiſt durchdrungenen Bilde. Den alten Ziergarten, jenes Produkt der Vorliebe für ſeltene Pflanzen und künſtliche Geſtaltungen, der mehr dem Sinn für Raritäten, als dem modernen Naturempfinden entſprungen ſchien, erweiterte Aleſſi hier zu einem hohen Kunſtwerk, das, beſtimmt der Architektur zu dienen, von derſelben die Grundgedanken des linearen Aufbaues entlehnte. Aber nicht die Kunſt der Baumſcheere, nicht der Zwang iſt es, der dem Garten ſeine monumentale Form giebt: Aleſſi ließ der Pflanze ihr ſchönes Recht ſich in regelloſen Maſſen breit und üppig zu entfalten. Vielmehr wirkt der große Zug der Linien, der, dem Terrain ſich anlehnend, dieſes ſich unterwirft und, indem er den gegebenen Bedingungen folgt, dieſe um ſeinetwillen geſchaffen erſcheinen läßt. Alle ſpätere Gartenbaukunſt hängt von Aleſſi ab, der hier ſein charakteriſtiſches Talent in höchſter Kraft entfaltete, jene Kunſt, in der Vielheit der Formen doch eine Einheit der Idee zu ſchaffen.

Das architektoniſche Syſtem der Villa Scaſſi wiederholt ſich bei verwandten Bauten unſeres Meiſters. So hat die Villa G i u ſ t i n i a n i, jetzt C a m b i a ſ o (S. Francesco d'Albaro)[1] faſt dieſelben Grundzüge des im Detail etwas weniger reichen Aufriſſes, namentlich in den hier einfenſtrigen Seitenriſaliten, dafür jedoch im Erdgeſchoß eine über Freitreppen zugängige, offene, prachtvolle Loggia und darüber die übliche Fenſteranordnung; an der Rückſeite im Obergeſchoſſe dagegen eine hinter die Seitenflügel zurücktretende Loggia über gekuppelten, joniſchen Säulen. Beide Anlagen, obgleich durchaus verſchieden in ihrem dekorativen Schmucke, ſind gleichwerthig hinſichtlich der Schönheit der Raumkompoſition, welche durch Niſchenanbauten, zierliche Belebung der Wandflächen und reiche Stukkirung der Kaſſettendecken noch in ihrer Wirkung geſteigert wird. Auch der gewaltige, 12,60 Meter hohe Saal des Mittelbaues iſt noch völlig erhalten.

Was an dem P a l a z z o d e' M a r i ſeit einem an der Wende des 17. Jahrhunderts vorgenommenen Umbau noch alt ſich erhielt, iſt ſchwer zu entſcheiden; wohl ſicher Theile des auf beſcheidener Grundfläche maleriſch ausgeſtatteten Hofes. Wenn ſich meine Vermuthung, daß uns ſeine alte Geſtalt bei Rubens im „Palazzo Tomaſo Pallavicino" erhalten ſei, beſtätigen ſollte — auf Grund genauer Aufmeſſungen wäre der

[1]) Bei Rubens: B.

Beweis leicht zu erbringen — ſo erſcheint derſelbe für Aleſſi's Hand zu trocken, vielmehr als das Werk eines ſeiner Schüler.

Einem ſolchen und bei der ſchönen, dem Municipio verwandten Dispoſition von Veſtibül, Zwiſchenhalle und Hof, einem der bedeutenderen, gehört noch der Palazzo Grimaldi, ſpäter Brignole Sale, jetzt Deferrari (1565—1569) an. In der Façade miſchen ſich große Schönheiten des Details und maßvolle Kompoſition mit namentlich im Obergeſchoß auftretenden barocken Einzelheiten, ſo daß auf ſpätere Veränderungen der urſprünglichen Idee geſchloſſen werden muß. Das Portal, welches ziemlich ſyſtemlos der Façade nachträglich angefügt wurde, iſt eine reizvolle Arbeit aus ſpäterer Zeit.

Es wird wohl ſchwerlich gelingen, mit Sicherheit alle jene Bauten im Straßengewirr Alt-Genua's feſtzuſtellen, welche von Aleſſi ſtammen. Als vielen gemeinſam darf das ſtreng, ja oft etwas trocken gezeichnete Marmorportal toskaniſcher Ordnung gelten, welches durch einen reichen Triglyphenfries und bekrönende, meiſt zu Seiten eines Wappens oder einer Trophäe ſitzende Figuren abgeſchloſſen wird. Vielfach tritt an Stelle der Architektur eine glänzende Façadenmalerei, wie ſie ſchon an älteren Paläſten geübt worden war, die jedoch nun ihre Motive mehr aus der Architektur entlehnt. Da hier techniſche Schwierigkeiten der naturaliſtiſchem Spiele zugeneigten Phantaſie keine Hinderniſſe mehr entgegenſtellten, war es unvermeidlich, daß ſich im Werke des Pinſels eine freiere Behandlung des Details, ein kühneres, maleriſches Verkröpfen der Säulen, reicherer Schmuck mit theils ſtatuariſchen, theils realiſtiſchen Figuren einſtellte, daß vom rein tektoniſchen Aufbau zu den Mitteln der Feſtdekoration übergegangen, der herbe Ernſt der architektoniſchen Linien durch die weicheren überſchneidenden Formen von menſchlichen Figuren, Blumengehängen etc. gemildert wurde. Noch in *Giovanni Angelo Montorsoli's* († 1563) köſtlichem Palazzo Andrea Doria (nach 1529) oder in dem Palazzo Antonio Doria, jetzt Präfektur (um 1540, erſt ſpäter durch *Calvi* bemalt) einem der glänzendſten Werke der voraleſſi'ſchen Zeit, oder in dem verwandten Haus Piazza Embriaci 5 mit hübſchem Veſtibül und maleriſch koncipirter Treppe, oder ferner dem aus Umbau einer gothiſchen Anlage entſtandenen Haus Via S. Bernardo 6 iſt von ſolchen Freiheiten nichts zu merken. Ja in den Innendekorationen der Paläſte Aleſſi's, in den herrlichen Grotesken der Gewölbzwickel, wie ſie Caſtello ſchuf, der ſich, wie wir ſehen werden, auch als Baumeiſter hervorthat, hält ſich die lebhaft wirkende Phantaſie noch ſtets im Rahmen der Architektonik, wenngleich die Strenge Rafaelischer Auffaſſung, die klaſſiſche Schönlinigkeit des Details nicht mehr wie in Pierin del Vaga's köſtlichen Deckendekorationen des Palazzo Andrea Doria ein-

gehalten wird. Aber ſchon der kräftig geſunde *Luca Cambiaso* (1527 bis 1580) und mehr noch der keck die damals neuen Wege eines energiſchen Realismus ſchreitende *Lazzaro Calvi* (1502—1605) u. A. trachteten in der Façadenmalerei aus der Geſetzmäßigkeit heraus zu rein individuellen, bildartigen Schöpfungen der Dekorationsmalerei fortzuſchreiten. So verdrängten ſie die plaſtiſche Architektur mehr und mehr von den Häuſerfronten und wurden die Veranlaſſung zu jenem faſt allen architektoniſchen Details baren Bauſyſtem, das, wie wir ſehen werden, in Bartolomeo Bianco ſeinen vollendeten Ausdruck fand.

Klar zeigt ſich die Eigenart Aleſſi's an dem reich detaillirten Hauſe Piazza Sauli 4 und am Palazzo Saluzzo, jetzt Ferro, Piazza Giuſtiniani, deſſen nur je zwei Achſen breiter Arkadenhof von der Treppe an zwei Seiten umfaßt wird, ſo daß auf engem Terrain ſich noch Raum für ein Veſtibül und reizende Durchblicke aus demſelben nach der ſpäter mit einer heiteren Barockſtukkirung umkleideten Brunnenniſche ergeben. Die Façade iſt in der Barockzeit gemalt worden. Aehnlich, doch durch Umbau eines gothiſchen Gebäudes entſtanden, iſt das elegant durchgeführte Handelsgericht, Via S. Bernardo 19, an dem namentlich die zierliche Treppenhalle des Beſuches würdig iſt. In den benachbarten Stadttheilen drängen ſich verwandte Bauten, wenngleich meiſt der unmittelbar folgenden Periode, ſo der an Piazza Giuſtiniani 6, der das Motiv für das Veſtibül des genueſer Königspalaſtes — ſeitliche Mezzaninfenſter im Innern — hergab, die ſtattliche Façade Vico dei Notari. An Palazzo Ferro erinnert derjenige (Palazzo Cruce?) an Piazza Demarini, deſſen ſchöne und einfache Hofarchitektur mit höchſt maleriſcher Treppe leider vielfach zerſtört iſt, deſſen Portal in der Barockzeit umgeändert wurde, der aber durch ſeine klare Dispoſition auf ſchwierigem Terrain den Architekten heute noch erfreut. Das Portal des Palazzo Grimaldi, jetzt Lomellino (1562) in der Via S. Luca gehört gleichfalls hierher. Burckhardt nennt noch den Palazzo de' Amicis, früher Grillo (Piazza delle Vigne) als einen dem Aleſſi zuzuſchreibenden Bau, während Alizeri denſelben dem Caſtello zuweiſt.

Der Aufzählung dieſer Bauten ſei noch die des Palazzo Doria, ſpäter Coccapani, jetzt Invrea (Piazza Invrea) zugefügt, eines jener herrlichen Werke, die dem Wanderer auf ſeinen Wegen durch das Gewühl Alt-Genua's plötzlich gegenübertreten. Das Architektoniſche bildet hier allerdings nur den Rahmen der großartigen Façadenmalerei. Es äußert ſich in dem ſtreng gezeichneten Portal toskaniſcher Ordnung, in dem köſtlich reich durchgeführten Konſolenhauptgeſims und dem eleganten Gurt. Die Malerei bildet das Parterre zu Quadern, gliedert

die Obergeſchoſſe durch mächtige gekuppelte Halbſäulen, vor denen bunt behandelte Figuren auf Poſtamenten ſtehen. Bogenſtellungen, einfach edle Verdachungen über den Fenſtern, namentlich aber der tief geſtimmte Goldton der Freskenmalerei, Alles dies wirkt zu einem köſtlichen Bilde zuſammen, deſſen Glanz ſelbſt durch die Zerſtörung hindurch noch erfriſchend leuchtet. Das Veſtibül und die Treppe ſind raumbeſchränkt und einfach gegliedert, jedoch ausgezeichnet durch reizvolle Fresken.

Aehnlich reich gemalt bei einfachſter Architektur iſt das Hôtel d'Italie. Hier zeigt ſich in der Façadenmalerei ſo recht die Freude an überſchwänglichem Luxus: grüne Marmorſäulen mit goldigen Kapitälen, Bronceornamenten, Feſtons aus Waffen und Rüſtungen, perſpektiviſch angeordnete Hallen, Durchblicke auf Statuenniſchen mengen ſich zu einem glänzenden Bilde architektoniſchen Wollens.

Von Aleſſi's Bauthätigkeit in Aſſiſi, wo er die von Vignola begonnene Kirche St. Maria degli Angeli vollendete, iſt an ſelbſtändigen Werken nicht viel Bedeutendes erhalten. Der Dom S. Rufino erinnert an S. Vittore al Corpo in Mailand: Ein ziemlich trockenes, von toskaniſchen Pilaſtern gegliedertes dreiſchiffiges Langhaus und in der vollen Breite desſelben eine achteckige, nur mäßig erleuchtete Kuppel, an die das geſtreckte Chor ſich anlegt. Gehört die Loggia bei St. Maria degli Angeli wirklich dem Aleſſi an, ſo finden wir hier an ihm die Beobachtung neu beſtätigt, daß greiſe Künſtler gerne auf ihre Anfangsideen zurückgreifen, denn dieſelbe nähert ſich durch die Anlage der oberen Arkadenreihe mit ihrer doppelten Anzahl von Säulen den Bauten Triachini's.

Wir hören noch, daß Aleſſi für die Façade des Geſù zu Rom einen Entwurf geſchaffen habe, der jedoch als zu reich zurückgewieſen wurde. Wohl mochte ſeine Kunſt dort nicht verſtanden werden, wo man ſich an die ſchlichteren Formen Vignola's und Porta's gewöhnt hatte.

Die Wirkſamkeit der Schüler Aleſſi's konnte nicht ſpurlos für die Entwicklung der Genueſiſchen Architektur vorübergehen, wenngleich kein einziger einheimiſcher Meiſter dort nachzuweiſen iſt. Bei dem bereits erwähnten Mangel zuverläſſiger Nachrichten über die Baugeſchichte der Stadt muß die Kritik der Bauten als einziges, wenngleich wenig zuverläſſiges Hilfsmittel für die Beſtimmung der verſchiedenen Werke gelten.

Als Zeitgenoſſe und als Gehilfe des tonangebenden Architekten erſcheint *Giovanni Battista Castello* genannt *il Bergamasco* († 1576) von

dem wir ſicher nur wiſſen, daß er in Gemeinſchaft mit dem Florentiner *Montorsoli* den Umbau der Kirche S. Matteo (um 1560) geleitet habe. Von ihm iſt die zierliche Stukkbekleidung der Decke, welche *Luca Cambiaso* ausmalte. Das Beachtenswerthe an derſelben iſt die rein dekorative Auffaſſung, die beſcheidene Behandlung des Architektoniſchen, das geſchickte Einfügen figuralen Schmuckes in das leicht bewegte und phantaſiereich behandelte Ornament. Dieſe Dekoration und verwandte Ausſchmückungen wohl zweifellos Aleſſi'ſcher Bauten haben die Veranlaſſung gegeben, daß man eine Anzahl von Profanbauten Genua's dem Caſtello zuſchreibt, in welchen ſich die Hand eines um des Ausdrucks des architektoniſchen Weſens der Bauglieder wenig beſorgten, ſeine Aufgabe rein formal behandelnden, zu barocken Ausſchweifungen durch ſein glänzendes Formentalent leicht verleitenden Künſtlers geltend macht.

Unter dieſen ſind die charakteriſtiſchſten der Palazzo Centurione, ſpäter Raggio, jetzt Podeſtà und der Palazzo Imperiali. Der erſtere (Fig. 52) ſteht in der Strada nuova und dürfte gleichzeitig mit den Aleſſiſchen Bauten oder kurz nach ihnen entſtanden ſein. Sein Grundriß unterſcheidet ſich von dem des Palazzo Spinola faſt nur durch das ovale Veſtibül, hinter welchem auch hier die Treppen und weiterhin eine gegen den Hof ſich öffnende Loggia liegt. Im 18. Jahrhundert wurde auch hier der Hof gegen die Berglehne zu erweitert und von *Domenico Parodi* ein überaus maleriſcher barocker Brunnen angelegt, der gemeinſam mit der wohl gleichfalls ſpäteren Dekoration des Veſtibüles jetzt dem Bau die charakteriſtiſchen Reize giebt. Höchſt bemerkenswerth iſt die Façade, an der nur das Marmorportal aus neuerer Zeit ſtammt; ſie erhebt ſich in drei Haupt- und darüber zwei Nebengeſchoſſen, iſt durch zwei Gurte getheilt und von einem wenig glücklichen Hauptgeſims abgeſchloſſen. Die fünf Fenſter jedes Stockwerkes wurden mit ſchlichten Gewänden umgeben, die Mauerflächen aber mit einem heiteren Spiel von Stukkornamenten, von Hermen, Trophäen, Blumengehängen, Bandwerk und Kameen, wie bei einer Feſtdekoration, überzogen, welche zwar durch einige Liſenen und Horizontalſtreifen, und nur angedeutete Ruſticirung in ein leichtes architektoniſches Princip eingeordnet wurden, doch ein durchaus ſelbſtändiges, von tektoniſchen Funktionen freies Daſein führen. So wird zwar ein erfriſchend lebendiger, doch keineswegs ein im höheren Sinne befriedigender Eindruck erzeugt.

Nicht minder reich, jedoch weſentlich ſtrenger in noch ganz unter Aleſſi'ſchem Einfluß ſtehender Formengebung iſt der dekorative Schmuck des Palazzo Imperiali (1560) (Fig. 53). Das Parterre iſt ruſticirt und bis auf das toskaniſche Marmorportal ſchlicht behandelt. Um ſo

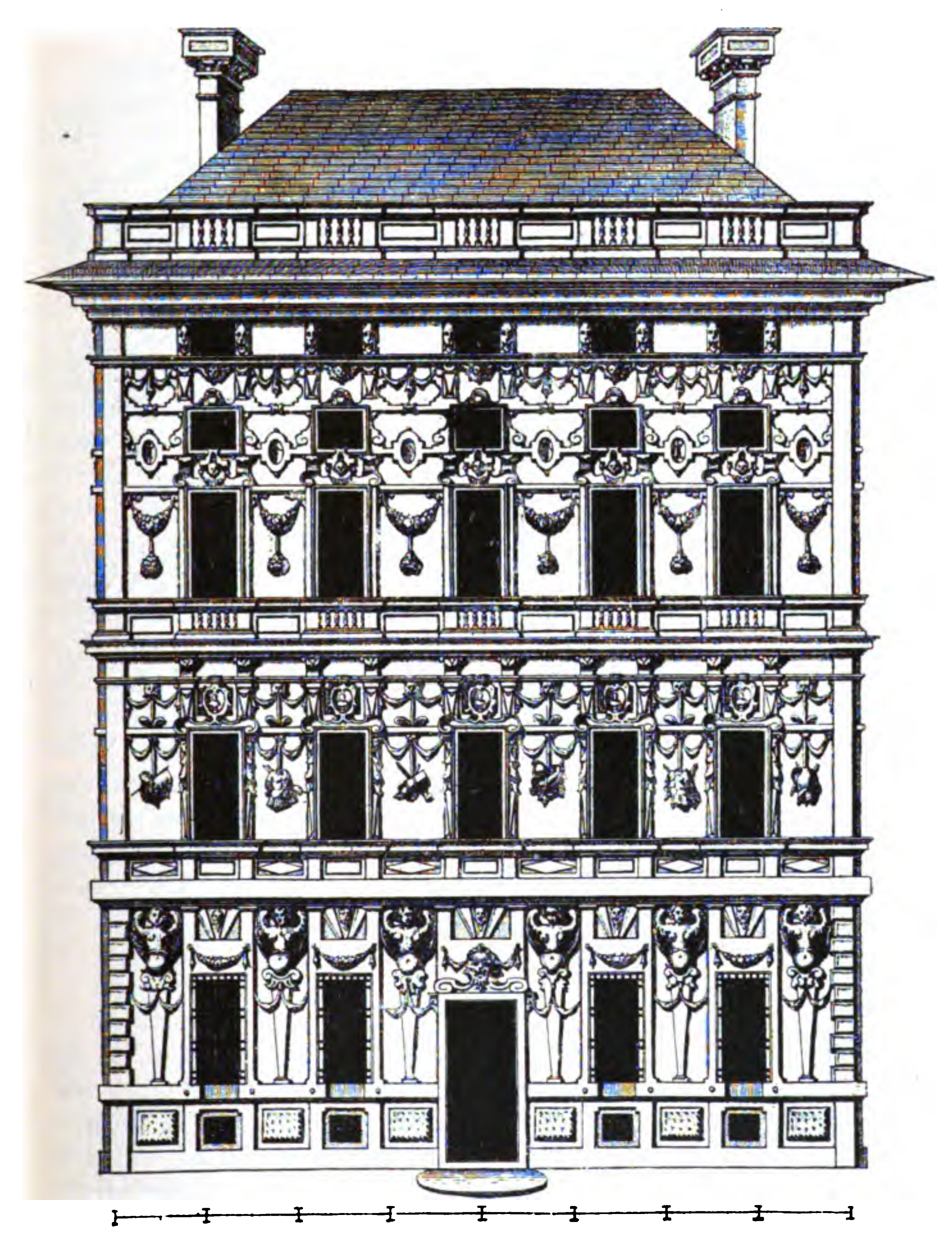


Fig. 52. Palazzo Podeſtà zu Genua. Urſprüngliche Façade.

reicher wurden die beiden Obergeſchoſſe und das zwiſchen ihnen liegende Halbgeſchoß ſtukkirt. Auch hier dienen die Gewände und Geſimſe nur als Rüſtung für den zum Theil mit höchſter Feinheit durchgebildeten

Schmuck. Der Fries unter den Fensterverdachungen biegt sich zur Volute um, welche seitlich gestellte Hermen tragen, Rahmenwerk, Putten, Fruchtschnüren beleben die Pfeiler. Die Hausecke wird durch Wappen, unter dem Kranzgesims durch ein in eine Konsole endende Männergestalt betont. Die Gliederungen sind zart, noch an die großen Vorbilder Rafael's und Pierin del Vaga's erinnernd, die wenigen übrig bleibenden Flächen noch zum Ueberfluß mit Fresken bedeckt. An Stelle eines strengen Aufbaues tritt bei der engen Lage und dem mangelnden Ueberblick über die Gesamtfaçade nicht mit Unrecht ein der Innendekoration entlehnter Formenreichthum. Höchst beachtenswerth ist die Grundrißentwicklung. Das mit dem köstlichsten Freskenschmuck auf dem von Kappen getragenen Spiegelgewölbe gezierte Vestibül ist durch toskanische Pilaster gegliedert und öffnet sich an der Langseite mit vier Arkaden gegen den ringsum in zwei Geschossen von Arkaden umgebenen, engen Säulenhof, in dessen Hintergrund sich zwei Statuennischen befinden. Die Treppe, seitlich angelegt und durch aufsteigende, balusterartig geformte Säulen getragen, erhöht den malerischen Reiz des Durchblickes, der mit zu den originellsten in Genua gehört.

Verwandt dem erstgenannten Bau war früher der Doppel-Palazzo Adorno, der einst für die Familien Saluzzo und Adorno gemeinsam errichtet und, wie es nach Rubens scheint, für malerischen Façadenschmuck berechnet wurde. Die beiden Portale mit rusticirten toskanischen Pilastern und großen Schlußsteinen, die wenigen, aber einfachen Gurte, das köstliche, durch Malerei bereicherte Hauptgesims lassen eine feine, dem Castello sicher nahestehende Hand erkennen. Minder glücklich war der alte Wandschmuck mit sehr schlanken Pilastern, einer Ueberfülle von Kartuschenwerk, unerfreulich gestreckten Verhältnissen und willkürlicher Massenvertheilung.

Dagegen zeigt sich Castello wieder in seiner vollen Anmuth in der Innendekoration des Palazzo Cataldi Carega, namentlich in dem im 17. Jahrhundert zwar restaurirten, in den Haupttheilen jedoch wohlerhaltenen oberen Vestibül, welches in Anlage und Durchbildung des Details seine Abhängigkeit von Alessi, aber eine Steigerung von dessen Neigung zu bewegter Linienführung und Häufung der Motive darthut.

Als Mailänder Schüler Alessi's sind nur zwei Architekten zu nennen.

Zunächst *Vincenzo Seregni*. Obgleich dieser anfänglich in Konkurrenz mit dem großen Meister trat und drei uns erhaltene an S. Pe-

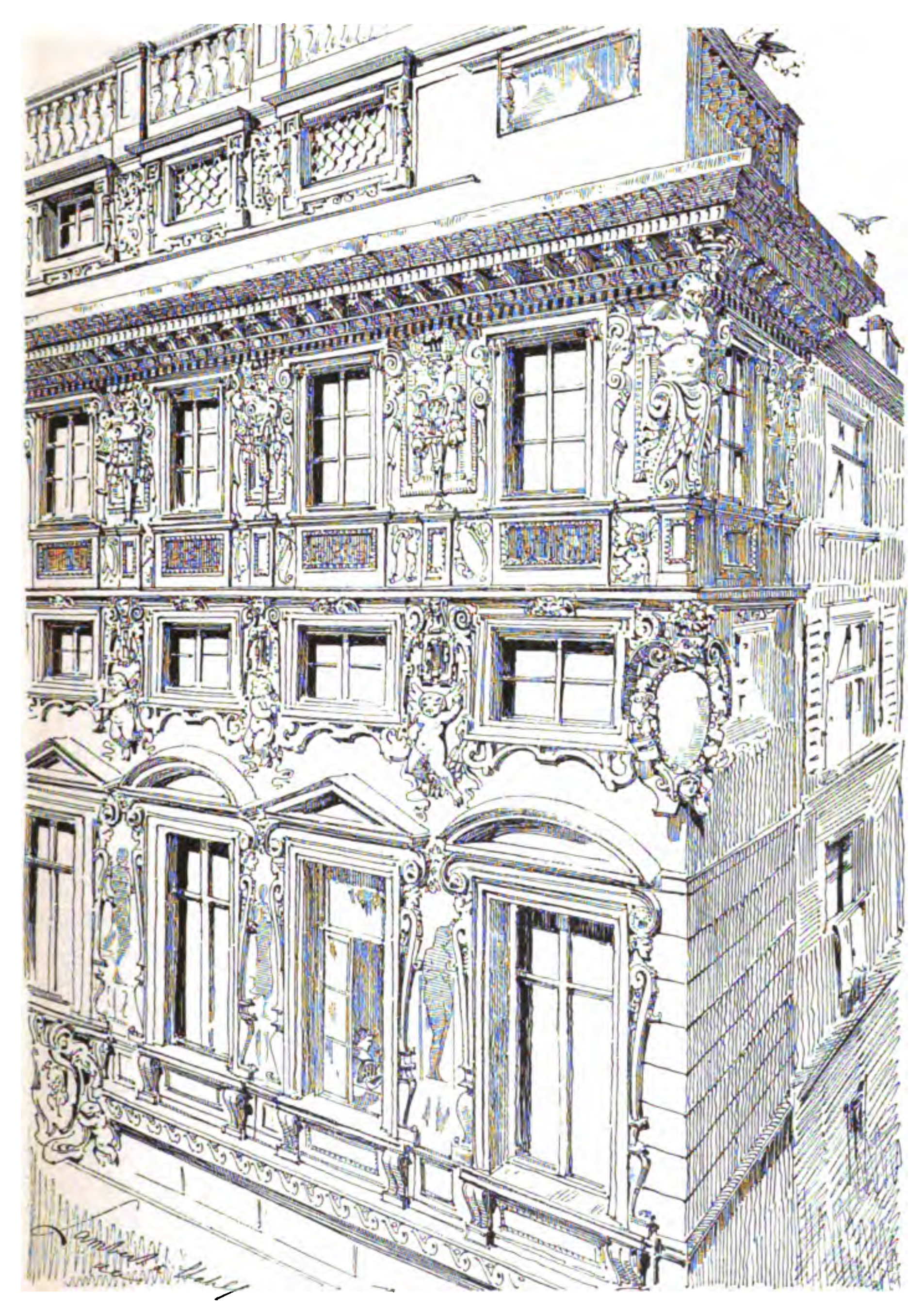


Fig. 53. Palazzo Imperiali zu Genua. Façadendetail.

tronio in Bologna anknüpfende Projekte für S. Vittore zu Mailand fertigte, welche uns H. Strack[1]) wiedergab, erkennen wir doch an seinem Hauptwerk, dem zierlichen Palazzo dei Giureconsulti, die Anregung aus dem Hof des Palazzo Marino: eine ähnliche Anordnung mit gekuppelten Säulen und reliefgeschmückten Zwickeln im Erdgeschoß, darüber hermenartige jonische Pilaster als Gliederung der rusticirten Wand, zierlich ausgebildete Fenster, überall der anmuthige Formenreichthum des älteren Meisters. Aehnlich, doch erst 1605 entstanden, mithin wohl das Werk eines Späteren ist der Hof des Palazzo di Giustizia. Man schreibt Seregni noch die Kirchen S. Paolo und S. Tomaso zu. Erstere mit einer interessanten, überaus reichen, stark bewegten Façade, leichten Versuchen zu Belebung der Seitenansichten durch angesetzte Halbsäulen und manchen anderen Merkmalen der Zeit nach Pellegrino Tibaldi, scheint eher aus den Jahren um 1600, als aus Alessi's Zeiten zu entstammen.

Weiter wird *Martino Bassi* genannt, von welchem selbständige Werke, außer der festungsartigen Porta romana (1598), meines Wissens nicht nachweisbar sind.

Dagegen finden sich in den von Mailand abhängigen Städten einzelne Werke, die an Alessi mahnen. So in Parma, wo das Jesuitenkollegium, jetzt Universität, direkt als von seiner Hand geschaffen bezeichnet wird. Doch fand ich in demselben nichts, was diese Annahme rechtfertigt, der Bau gehört vielmehr einem Meister der Bologneser Schule des beginnenden 17. Jahrhunderts, etwa *Giov. Batt. Magnani,* an. Um so charakteristischer in der Komposition, wenngleich mit florentinischen Anklängen im Detail, ist für Alessi's Schule die prächtige Façade von S. Giovanni Evangelista (1604) von *Simeone Moschino,* wohl einem Nachkommen des Simeone da Settignano und von dessen Sohn *Francesco Moschino* († zu Pisa) 1578, ein im Sinne von St. Maria presso S. Celso mit seltenem Geschick durch rein dekorative Elemente geschmückter, ebenso reich als harmonisch gegliederter Bau, eine der lebendigsten aber auch weltlichsten Fronten jener Zeit. Dieselbe ist zwar unten durch vier toskanische, oben durch zwei jonische Pilaster und durch verkröpfte Gesimse in zwei Ordnungen getheilt, ohne daß diese Anspruch darauf erheben, sie auch künstlerisch zu beherrschen. Denn sie ist ganz bedeckt von scheitrechten und kreisrunden Fenstern, Thüren von verschiedenen

---

[1]) Central- und Kuppelkirchen in Italien, Berlin 1882.

Größen, freiſtehenden und in Niſchen geſtellten Statuen, Relieftafeln etc. Es iſt für denjenigen, der ſich von der Strenge tektoniſcher Forderungen beim Genuß barocker Werke zu emanzipiren weiß, eine künſtleriſche Freude, den Architekten in ſeiner dem Reliefbildhauer entlehnten Kompoſitionstechnik zu beobachten. Denn dieſer fragt nicht nach der innern Nothwendigkeit der architektoniſchen Glieder, ſondern gruppirt ſie nach den Grundſätzen ornamentaler Kunſt, mit der Abſicht, daß die Maſſen, das Licht, der Schatten gut vertheilt werden und die einzelnen Motive gefällig in einander ſpielen. Daher kam es auch, daß ein für ſein Ideal nothwendig zu ſtreng wirkender geſchloſſener Giebel über dem Obergeſchoß fehlt und an deſſen Stelle zur Belebung der Silhouette abgebrochene Anſätze, dazwiſchen aber liegende Konſolen angebracht wurden, welch letztere in rundem Reliefmedaillon ein Wappen frei über den First emporhalten. Weil aber dieſes mit den runden Fenſtern über den kleinen Seitenthüren „im Muſter ſpielt“, wie der Deſſinateur ſagen würde, mußte es gleich jenen dunkel gehalten, alſo ſchwarz geſtrichen werden.

Derſelben Künſtlerhand mag der ſchöne, in beiden Stockwerken toskaniſche Doppel-Säulenhof des Palazzo Terasconi (1604) angehören, eines leider ſtark verfallenen Baues mit feinen, zierlichen Gliederungen, Reſten alter Bemalung, prächtiger ovalen, um eine Spindel aus acht toskaniſchen Säulen ſich drehenden Treppe, deſſen Façade leider nicht vollendet wurde; ferner das im Detail an florentiniſchen Reminiscenzen reiche Ospicio della Maternita, gleichfalls mit zierlicher Hofanlage und räumlich luxuriöſer Treppe. Auch an der prachtvollen Holzdecke von S. Sepolcro, vielleicht der wirkungsvollſten, die je geschaffen, könnte Moſchino Antheil haben.

Beſonders intereſſant geſtaltet ſich die Schule Aleſſi's in Cremona, das ſeit 1322 unter Mailands Botmäßigkeit ſich befand, doch wegen der Nähe auch von Mantua Anregungen erhielt. Man erinnert ſich der eigenthümlichen Säule vor dem Hauſe von Giulio Romano's Hauptſchüler *Bertani*. Die Vergleichung dieſer mit derjenigen des Portales von S. Pietro al Po zu Cremona läßt keinen Zweifel darüber, daß Bertani bei dem Bau die Hand im Spiel hatte, obgleich der Kanonikus *Colombino Ripari* (1549—1570) als der Meiſter deſſelben gilt. Die vermittelnden Perſönlichkeiten zwiſchen beiden dürften die Campi geweſen ſein. Während von den Söhnen des Galeazzo Campi Antonio (geb. vor 1536, † nach 1591), Vincenzo (geb. vor 1532, † 1591) und deren Vetter Bernardino (geb. 1522, † nach 1590) wohl nur als Maler thätig waren, ſtudirte *Giulio Campi* (geb. zu Cremona 1500, † 1572) unter Giulio Romano Architektur und

Plaſtik (1522). Leider ſind mir nur wenig hiſtoriſche Nachrichten über ſeine bauliche Thätigkeit bekannt. Man ſchreibt ihm zunächſt die kleine Kirche St. Margherita (nach 1546) zu, von der Burckhardt ſagt, daß die von gleicher Hand ſtammenden Fresken den Einfluß des römiſchen Manierismus zeigen, daß aber gleichwohl das Gebäude als völlig aus einem Guß entſtandenes Ganzes jener Zeit, welche unmittelbar auf die goldene folgte, ſehenswerth ſei.

S. Pietro iſt ein lateiniſches Kreuz mit dreiſchiffigem Langhaus, an das ſich noch je eine Kapellenreihe anſetzt, mit flacher Kuppel, kurzen Querſchiffen, im Halbkreis geſchloſſenem Chor. Die Gewölbe ſind durch Gurte getheilt, im Langhaus iſt jedes zweite System mit tiefen Stichkappen verſehen. An den rechtwinklichen Pfeilern befinden ſich korinthiſche, kannelirte Pilaſter auf hohen Poſtamenten, in den Arkadenzwickeln ſchwere Gypsfiguren, alle Theile des Baues überziehen Freskomalereien, in welchen imitirte Stuckfiguren und Architekturtheile mit figürlichen Darſtellungen wechſeln. Die Façade unten mit lang geſtreckten joniſchen Pilaſtern, darüber mit einem kleinen korinthiſchen Geſchoß, Anlauf, Giebel und Obelisken an den Ecken iſt ſehr ſchwächlich disponirt und gedankenlos. In all dieſem zeigt ſich keine Spur einer Anlehnung an die mantuaniſchen Exceſſe, ſondern etwas derb Provinzielles. Das Detail an jenem joniſchen Portal aber iſt von größter Feinheit und faſt klaſſiſcher Delikateſſe und unterſcheidet ſich merklich von dem Hauptbau, dem mehr eine naive Geſundheit und künſtleriſche Unbefangenheit eigen iſt. Bemerkenswerth iſt das Geſims der joniſchen Ordnung, welches ſich über den Kapellen auch an der Seitenfront hinzieht: die den Fries in ganzer Höhe durchſchneidenden dicht geſtellten Konſolen enden nach oben in einem joniſchen Kapitäl.

Dieſelbe Form wiederholt ſich mehrfach in Cremona, ſo an dem benachbarten Hauſe Via S. Pietro 1 über dem hübſchen Säulenhof, namentlich aber an dem reizvollen Palazzo Pagliari (?, nahe Piazza Roma) (Fig. 54), einem zierlichen Putzbau aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der als verwandt mit den Mantuaner Paläſten, aber abgeklärt durch ein redliches auf künſtleriſche Vollendung, nicht auf äußeren Erfolg gerichtetes Streben wohl dem Giulio Campi angehören kann, einem Meiſter, der auch als Maler über das Vorbild des Romano hinaus an Correggio und Tizian ſich zu bilden verſuchte.

Manches an der durchaus ruſticirten Façade iſt unbeholfen, manches übertrieben, ſo der breite Brüſtungsfries mit einer etwas leeren Akanthusranke, der Mangel eines abſchließenden Gurtgeſimſes, das barocke und doch nicht kräftige Portal, die zahlreichen horizontalen Gurtungen, Dinge, die an Mantua mahnen. Dagegen ſind die luſtigen

Fenſterbekrönungen, das volle und reiche Geſims von einer belebten Grundſtimmung, die dem noch naiv empfundenen Werke vieles gemeinſam mit den Bauten Aleſſi's gibt. Vom gleichen Geiſte beſeelt iſt der Palazzo Ugolani, jetzt Dati (1580), deſſen Façade im Erdgeſchoß durch ſeine toskaniſche Pilaſteranordnung, durch ſeinen wenig glücklich von Mezzaninfenſtern durchbrochenen Triglyphengurt, darüber ſein kräftiges Hauptgeſims über einer durch zwei Geſchoſſe reichenden, etwas zarten Ordnung, ſowie durch den breiten Mäander an der Brüſtung des Hauptgeſchoſſes zwiſchen Palazzo Pagliari und S. Pietro die Mitte inne hält.

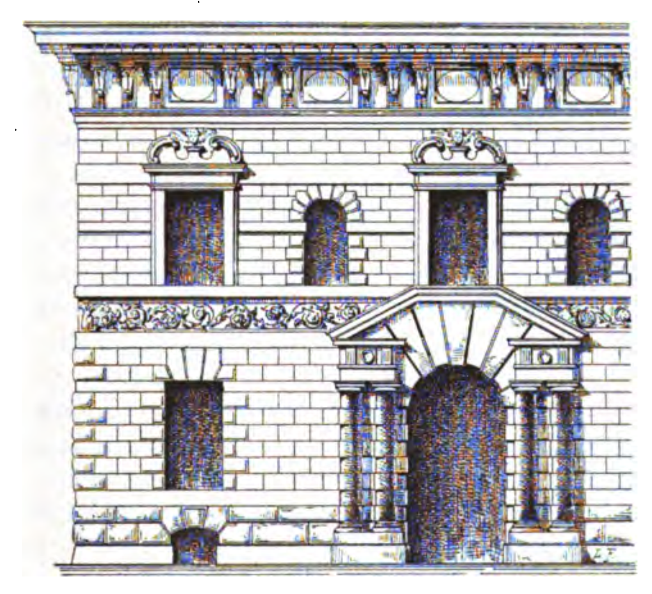


Fig. 54. Palazzo Pagliari (?) zu Cremona. Façadenſyſtem.

Der beſſere Theil des Baues iſt der Hof, obgleich verſchiedene Veränderungen ſpäter an demſelben vorgenommen worden zu ſein ſcheinen. Während die Obergeſchoſſe in derſelben Anordnung wie an der Façade blieben, erhielt das untere eine Loggia mit ziemlich weit ſtehenden gekuppelten toskaniſchen Säulen, deren Vorbild unverkennbar Aleſſi's Palazzo Marino iſt. Auch die zwar nicht edlen, aber intereſſanten Fenſterbekrönungen des Erdgeſchoſſes gehören dieſer Kunſtrichtung an, wenn gleich Aleſſi ſelbſt dergleichen geſchoppte Gliederungen ſchwerlich geſchaffen haben würde. Die Anordnung des Grundriſſes verdient beſondere Beachtung, ſelbſt wenn man von der wohl erſt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ſtammenden Prachttreppe abſieht: Ein ſchönes

Veftibül, dahinter eine fehr ftattliche Halle, zu beiden Seiten des Hofes je eine Arkade als Blende, die zweite als offene Loggia, ein einftöckiger Portikus als Abfchluß gegen den Garten; das ganze malerifch und doch feft in fich zufammengefaßt, wenn auch im Detail Vieles, namentlich der Mäander der Brüftung, ungefchickt behandelt ift. In der Praefectur findet fich ein ähnlicher, doch weit derberer Hof. Ein verfpätetes Werk derfelben Richtung ift noch die unfertige Façade der jetzt profanirten Kirche S. Marcellino e Pietro.

Piacenza beherbergt ein bisher noch wenig bekanntes und doch außerordentlich liebenswürdiges Werk diefer Richtung, die Kirche S. Agoftino (1570, Façade von 1786, jetzt Reitftall) (Fig. 55). Der Grundriß, eine Reproduktion von S. Pietro in Mantua, bildet ein lateinifches Kreuz von bedeutender Ausdehnung bei verhältnißmäßig geringer Breite der mit Tonnengewölben überdeckten Hauptfchiffe. Die Vierung ruht auf rechtwinkeligen Pfeilern, während längs des Langhaufes und Chores in langen Reihen gekuppelte toskanifche Säulen ftehen, über deren Triglyphengebälkftücken die Arkadenbogen fich fpannen. Auch der öftliche Chorabfchluß ift auf diefe Weife gebildet. Der um den Chor gelegte Umgang ift mit kleinen Flachkuppeln überdeckt, die fich auch im fünffchiffigen Langhaufe wiederholen. So reich die Grundrißanlage ift, fo erftreckt fie fich doch über eine verhältnißmäßig kleine Grundfläche. Die Einzelnheiten find von befcheidenen Dimenfionen, ja die Vierung faft zu eng, um die darüber fitzende Kuppel wohl auszubilden. Aber um fo koftbarer find die Durchblicke, deren zwar wenig kirchlicher, aber überaus feiner Reiz durch eine reiche, langfam etwa bis 1630 fortgefetzte Stukkirung der Flächen noch vermehrt wurde. Ueberall ift das Detail edel und liebenswürdig.

Die Namen der Meifter diefer letztgenannten Bauten find mir nicht bekannt. Unter Herzog Vicenzo I. von Mantua (1587—1612) tritt ein Architekt *Anton Maria Viani* als in Mantua befchäftigt auf. Er errichtete und zwar unter den Augen Peter Paul Rubens, des warmen Verehrers der Architektur des Aleffi, die Verbindungshalle von der Reggia nach St. Barbara in derber Ruftika, fchuf aber auch die fein profilirte Kirche St. Urfula, eine eingefchoffige, durch vier Paare korinthifche Halbfäulen gegliederte, auf befcheidenem Raum groß komponirte Anlage, ferner den Palazzo della Favorita, ein großes, jetzt ganz verfchwundenes Landhaus vor der Porta di Cittadella, und den Bosco della Fontana, den Park der Gonzaga, 4 Kilometer vor der Stadt.

Diefer Meifter dürfte vielleicht auch der Schöpfer der höchft bedeutfamen Treppe des Palazzo Ugolani in Cremona fein, wenn ich

in der Zeitbeſtimmung nicht irre, einer der erſten Prunkbauten dieſer Art. Noch waren um 1600 ſelbſt die römiſchen Treppen entweder nur mächtige, zwiſchen zwei Mauern aufſteigende, im Tonnengewölbe überdeckte gerade Arme oder jene Nachbildungen von Vignola's Wendelſtein in Caprarola. An der Treppe des Palazzo Doria Turſi in Genua und der Brera in Mailand entfaltet ſich dieſer Bautheil zuerſt zu freierer Ausbildung. In Bologna folgte man bald und zwar hier mit beſonderer Vorliebe dem gegebenen Beiſpiel. Aber ein ſo komplicirter, ſaalartig einheitlicher Aufbau bleibt ſelbſt für dieſe ſpätere Zeit ſelten. Derſelbe durchſchneidet die ganze Haustiefe: Zu beiden Seiten im Obergeſchoß eine Loggia, in der ſeit Palazzo Marino üblich gewordenen Form der Säulenkuppelung. Zwiſchen dieſen ein mit großer Spitzfindigkeit ausgeklügeltes, aber trotzdem klares und reiches Syſtem von Treppen, welches, von einem Arm ausgehend, ſich derart verzweigt, daß es ſchließlich die Höhe des Hauptgeſchoſſes mit ſechs verſchiedenen Austritten erreicht. Ueber der Treppe ſchwebt ein Spiegelgewölbe. Das Material iſt edel, das Detail wohl barock empfunden, doch von vornehmer Einfachheit.

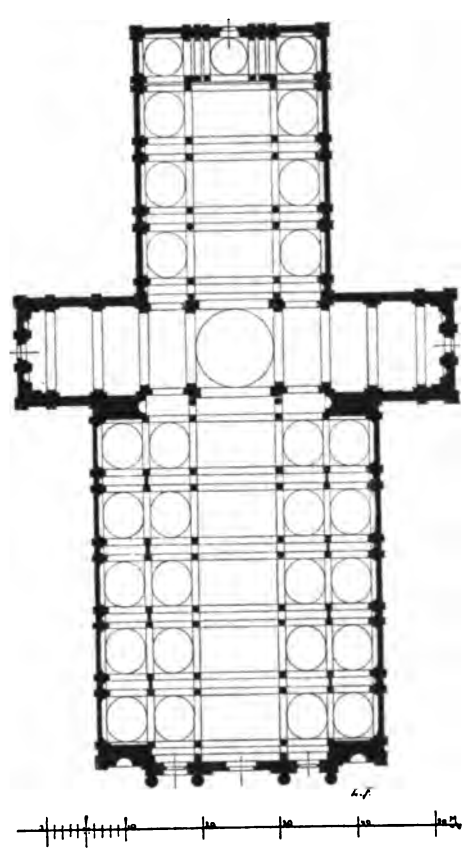
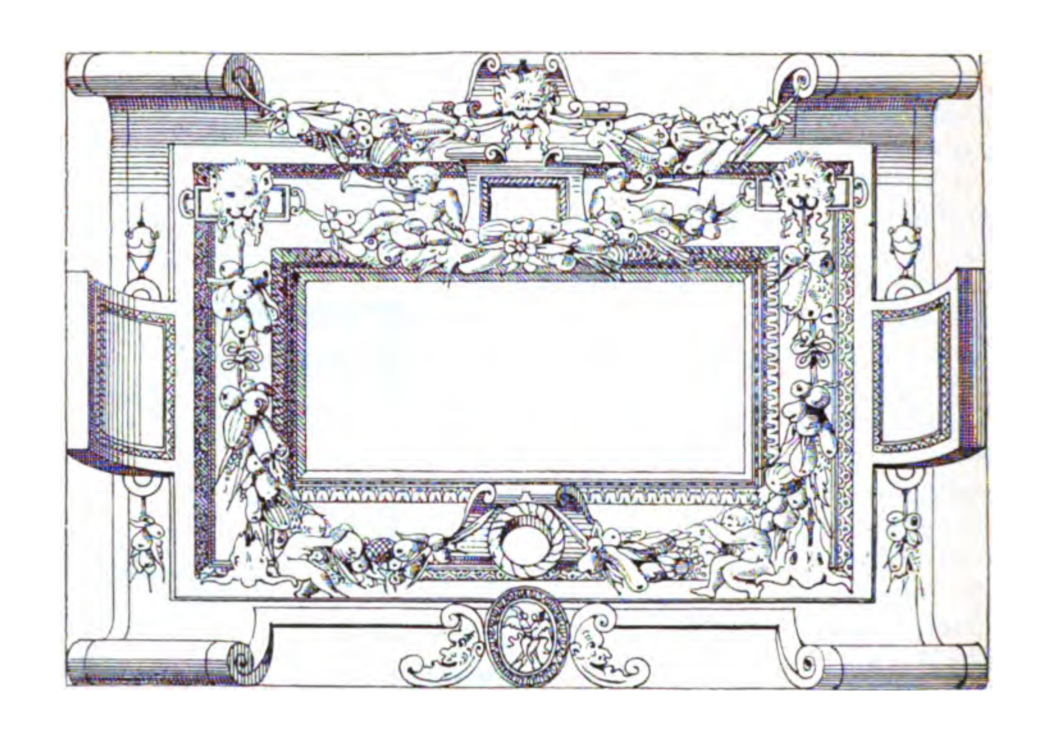


Fig. 55. S. Agoſtino zu Piacenza. Grundriss.

Aehnlich, wenn gleich nicht ganz auf gleicher Höhe ſtehend, iſt die Treppe des Palazzo Canoſſa in Mantua, ein mittlerer Hauptraum mit merkwürdiger Weiſe ruſticirter Voute am Spiegelgewölbe, an drei Seiten einem von etwas mageren toskaniſchen Säulen umgebenen Umgang. Der übertriebene Reichthum an Statuen, die nach Vorbild der Bibliotheca Laurentiana gebildeten untern Stufen ſind Beweiſe des Herannahens einer Zeit, die ſtarker Reizmittel bedurfte.



VI. KAPITEL.

TIBALDI UND DER CENTRAL-KIRCHENBAU.

Die Schule des Vignola, die ftrengere, formenreinere aber freudlofere Richtung der römifchen Kunft fand in Ober-Italien erft mit dem energifchen Auftreten der kirchlichen Reformpartei ficheren Boden, erft feit Carlo Borromeo († 1584) Erzbifchof von Mailand geworden war, verdrängt fie den Einfluß Aleffi's Schritt für Schritt. Denn feit jener große Kirchenfürft feften Fuß gefaßt hatte, der feine Diözefe aus tieffter Verwilderung zum „neuen Jerufalem“ umfchuf, der den Klerus und durch ihn die Jugend zu bilden, die Kirchenzucht wieder herzuftellen unternahm, der unentwegt nach innerer Vertiefung und neuer Belebung des Katholicismus rang, der dabei als ein für das Schöne empfänglicher Geift, kühn in feinem Gottvertrauen, klar und feft in feinem Willen nach dem Höchften ftrebte, der voll durchdrungen war von dem Werthe der Kunft im Dienft des Glaubens, von ihrem Einfluß auf die Maffen des Volkes und fich daher eifrig im Bauen von Kirchen und Paläften zeigte, erft feit diefer Zeit begann Mailand wieder eine leitende Stelle im Kunftleben Oberitaliens einzunehmen. Der Meifter aber, deffen fich Borromeo mit Vorliebe bediente, war Tibaldi.

Pellegrino Tibaldi (geb. zu Bologna 1527, † daf. 1598) gehört im wefentlichen der Schule Vignola's an. Als er 1547 als Maler nach Rom kam, trat er zwar mit Michelangelo in Verbindung, aber in der Architektur hat er mit der Mehrzahl der jüngern Künftler die ftrengere Richtung feines zwanzig Jahre älteren Landsmannes vorgezogen. Seine architektonifche Thätigkeit begann mit dem Bau des Palazzo della Sapienza (1562) zu Pavia, über welchen ich ebenfowenig zu berichten vermag wie über die von ihm reftaurirten Thürme des Domes dafelbft (1583) und zu Monza. In Mailand aber errichtete er St. Fedele (1569 begonnen) (Fig. 56 und 57). Der Grundriß zeigt Palladio's und Michelangelo's Einfluß vereinigt. Das Langhaus ift einfchiffig, in den Ecken wie in der Mitte jeder Langfeite fteht frei vor den entfprechenden Pilaftern auf hohen Poftamenten je eine korinthifche Säule, auf deren vorgekröpften Gebälk die Gurten auffitzen. Diefer Gedanke mahnt an St. Maria degli Angeli in Rom; der Umftand aber, daß diefes Langhaus einen gefchloffen komponirten Raum bildet, an den bald darauf entftehenden Redentore in Venedig. Zwifchen den Pilaftern ift nach allen Seiten ein triumphbogenartiges Architekturfyftem eingeftellt: ein hoher zu den Seitenaltären oder zum Chor führender Rundbogen, begleitet von zwei Pilaftern, weiterhin je eine kleine Thüre und darüber eine Nifche. Diefe großen Formen find in ftrenger, doch nicht nüchternen Architektur gehalten und geben dem Ganzen eine freie und nobele Haltung, frei namentlich dadurch, daß die Säulen allein als Träger der Decke erfcheinen. Jen-

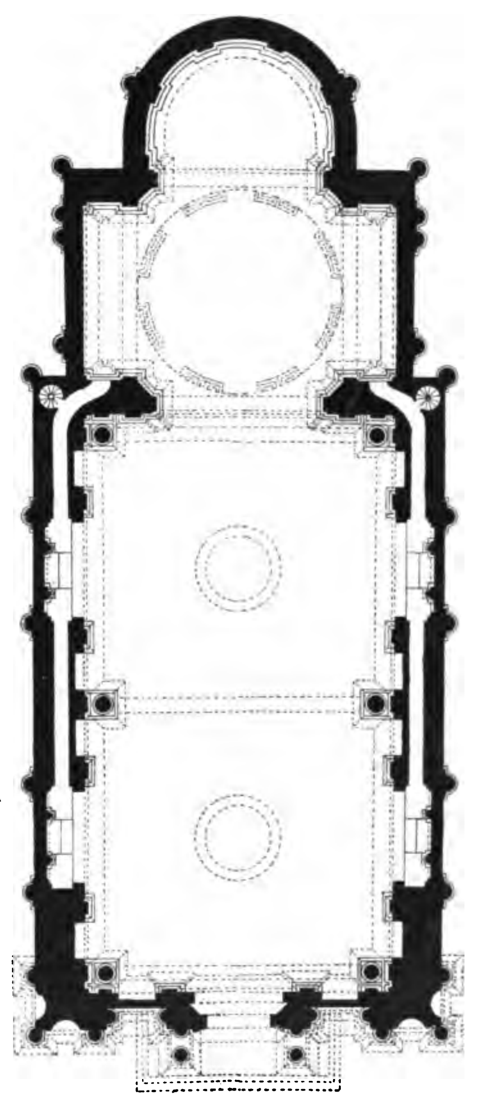


Fig. 56. S. Fedele zu Mailand. Grundriss.

ſeits des in der Achſe liegenden Triumphbogens findet ſich der quadratiſche durch Kapellen verbreiterte Kuppelraum, an den ſich eine Halbkreis-Apſis anſchließt. Die Kuppel, über kräftigem Konſolengeſims ſchwebend, mit von Liſenen gegliedertem Tambour, dürfte eine der erſten Nachbildungen derjenigen von St. Peter in Oberitalien ſein. Die Façade, von *Martino Bassi* vollendet, entbehrt des hier zu erwartenden großen Motives. Sie iſt zweigeſchoſſig, jedoch ſtark vertikal abgetheilt. Denn an den Ecken befinden ſich Vorlagen, welche von je zwei Halbſäulen begrenzt werden; zwiſchen denſelben befindet ſich ein Portal mit weit vorgekröpften Säulen und von ihnen getragenem, entſprechendem Segmentbogen.

So erhält die ganze Front etwas Unzuſammenhängendes, ſteil Aufſtrebendes, Engbrüſtiges. Die barocke Bildung des Details läßt vermuthen, daß Baſſi ſich nicht ſtreng an Tibaldi's Entwurf hielt.

Bei dem von denſelben beiden Künſtlern geleiteten Umbau der altchriſtlichen Kirche von S. Lorenzo, deren Gewölbe 1573 eingeſtürzt war, einem glücklicher Weiſe pietätvollem Werk kann man in Erinnerung an den unſäglich ſchmerzvollen Verluſt des Alten zu gerechter Würdigung nur ſchwer kommen, zumal da die künſtleriſche That der neueren Meiſter hinter dem Technischen hier zurückzuſtehen hatte. Eine unmittelbare Folge der Beſchäftigung Tibaldi's mit dem berühmten Centralbau dürfte der Entwurf der Kirche S. Sebaſtiano (1577) ſein, eines kreisrunden Kuppelraumes, welcher von acht kräftigen toskaniſchen Pilaſtern umgeben iſt; zwischen dieſen ſind Bogenſtellungen mit ſchweren Schlußſteinkonſolen angeordnet. Ueber dem Hauptgeſims befindet ſich ein Fenſterhalbgeſchoß, welches durch Hermen getheilt iſt. Außen tritt die Kuppel nicht hervor, ſondern iſt der durch joniſche Pilaſter gegliederte Tambour mit einem Dach abgedeckt. Die untere Rundmauer gliedern gekuppelte, toskaniſche Säulen, während die Vermittlung zwiſchen den beiden Geſchoſſen originelle Strebebogen bilden. Kleinere Bauten Tibaldi's ſind ferner S. Protaſo ad monachos, ein rechtwinkliger Saal, und S. Raffaele, deſſen wüſte Façade man ihm allerdings nicht in die Schuhe ſchieben darf.

Bedeutender noch als S. Fedele und hinſichtlich des Grundriſſes eine der beachtenswertheſten Kirchen jener Zeit iſt S. Gaudenzio (1577) im benachbarten Novara (Fig. 58). Der Grundriß iſt ein lateiniſches Kreuz, das Langhaus einſchiffig, nach dem Vorbild von S. Andrea in Mantua, ſeitlich nur mit rechtwinklichen Kapellen zwiſchen breiten, von je zwei Halbſäulen flankirten Pfeilern. Die voll ausgebildeten und weit ausladenden Querſchiffe und das lang geſtreckte im Halbkreis geſchloſſene Chor entbehren dieſer Anbauten. Der Aufriß der Innenfronten hat wieder jenen Triumphbogencharakter, der S. Fedele einen

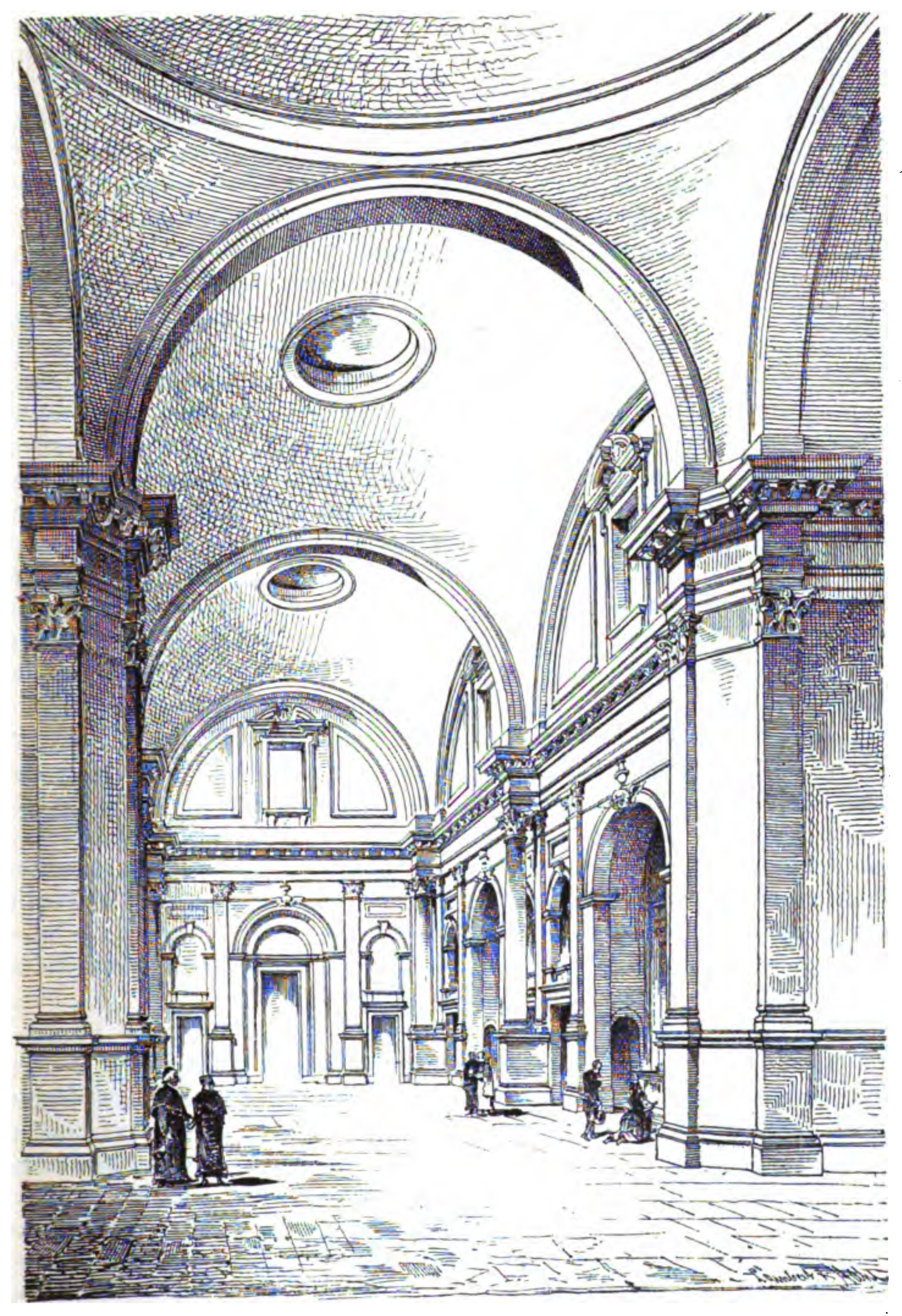


Fig. 57. S. Fedele zu Mailand. Innenansicht.

ſo feierlichen Eindruck gibt; die Verhältniſſe ſind ſchlicht, mächtig rythmiſch bewegt und von freier, raumſchöner Wirkung. Die einſt wohl wie jene zu S. Sebaſtiano in Mailand gebildete Kuppel über der Vierung wurde durch *Graf Benedetto Alfieri* in klaſſiciſtiſchem Stil zu einem mehr technisch als künſtleriſch empfundenen Bravourſtück ausgebaut, welches in ſofern mißglückte, als zur Zeit wegen der Laſt der thurmartigen Anlage die Pfeiler von Tibaldi's Bau riſſen und ſomit der Beſtand des ganzen Werkes in Frage geſtellt wurde.

Vor den meiſten gleichzeitigen Kirchen zeichnet ſich S. Gaudenzio dadurch aus, daß auch die Seitenfaçaden eine künſtleriſche Ausbildung erfuhren. Die Front iſt wieder zweigeſchoſſig, durch dicht geſtellte Pilaſter, an deren Stelle zu Seiten des Portals Halbſäulen treten, faſt ganz in vertikale Glieder aufgelöſt. Das obere Geſchoß, nur durch Pilaſter gegliedert, mit leicht verkröpftem Giebel bekrönt, von konkav geſchwungenen Anläufen flankirt, iſt von matterer Bildung. An den Seiten iſt durch Fortſetzung der Façadenmotive die innere Struktur deutlich zum Ausdruck gebracht, gekuppelte Pilaſter entſprechen regelmäßig den Pfeilern, Niſchen beleben die ernſte, etwas ſchwere, aber würdige Architektur. Ein Zierbau eigener Art iſt der frei zwiſchen nördlichem Querſchiff und Chor ſtehende, in ſeiner Höhenwirkung durch die neuere Thurmkuppel beeinflußte Campanile, eine der intereſſanteſten Anlagen dieſer Art in Italien. Der Unterbau beginnt mit einem einfachen Sockel von quadratiſchem Grundriß, von dieſem ſteigt ein ſich leicht verjüngender Mauerkern auf, deſſen Ecken derart abgeſchnitten ſind, daß er in der Höhe des erſten kräftigen Gurtes einen gleichseitig achteckigen Grundriß hat. Auf dieſem erhebt ſich ein hohes Poſtament, weiterhin zwei Geſchoſſe mit übereckgeſtellten gekuppelten Säulenpaaren und endlich ein ſtark barocker, wohl nicht der erſten Bauperiode angehöriger Helm. Die Steigerung von ſchwer und einfach gebildeten tragenden bis zu dieſem graziöſen bekrönenden Gliede iſt mit ſeltener Folgerichtigkeit durchgeführt.

Eine gewiſſe Aehnlichkeit mit S. Fedele hat die Anlage von Tibaldi's Kirche S. Martyri zu Turin. Doch tragen hier Pilaſter die Gurten und ſind dafür die intereſſant nach Art des Polladiomotives ausgebildeten Triumphbogen je vor eine tiefe Kapelle geſtellt, ſo daß die den inneren Bogen derſelben tragenden Gebälkſtücke auf je zwei korinthiſchen Säulen ruhen. Auch der ſchmälere, lang geſtreckte Altarraum, über dem eine noch unfertige Kuppel angeordnet iſt, wurde durch ſolche Säulenſtellungen gegliedert. Die reiche Ausſtattung und der ſchöne Wechſel gut erleuchteter und ſchattentiefer Theile geben der Kompoſition eine wohlthuende Farbigkeit.

Eine zweite Turiner Kirche, S. Francesco da Paola (1632), foll auch nach Tibaldi's Plänen gefchaffen fein. Die Façade ift unfertig.

St. Maria delle Grazie in Varallo, ein als hervorragend bedeutend gerühmtes Werk des Meifters, kenne ich leider nicht. Sein Antheil an der Madonna della Pietà zu Canobbia am Lago maggiore (1571) ift zwar urkundlich nachgewiefen, läßt fich aber aus dem Bau nicht beftimmen.[1])

Inzwifchen hatte Tibaldi die Façade des Mailänder Domes (1560) zu bauen begonnen. Bekanntlich ift die jetzige Front mit ihren gothifchen Strebepfeilern erft 1813 vollendet. Nur die fünf Portale und die vier Fenfter über den kleineren derfelben gehören Tibaldi an. An fich betrachtet, find fie tüchtige, wirkungsvolle Arbeiten in reicher Gliederung und mit ftärkerer Verkröpfung als fonft bei unferem Meifter üblich. Ueber den Werth der Gefamtkompofition vermögen fie freilich keinen Auffchluß zu geben. Die Seitenaltäre und manche andere nicht eben erfreuliche Neuerung im Innern des Domes ftammen gleichfalls von Tibaldi.

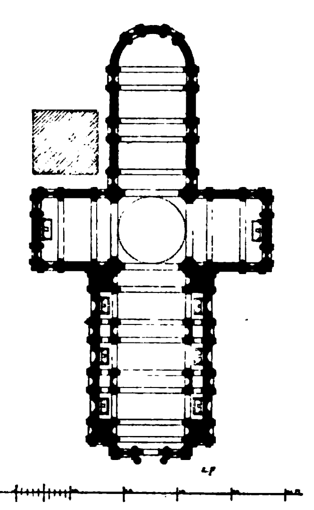


Fig. 58. S. Gaudenzio zu Novara. Grundriss.

Carlo Borromeo führte Tibaldi auch dem Palaftbau zu, indem er ihm den Umbau des Palazzo Arcivescovile (1570) übertrug. In dem prachtvollen Hof entftand durch ihn eines der ernfteften und edelften Werke der ganzen Periode: zwei Geschoffe von Arkaden, unten mit toskanifchen, darüber mit jonifchen Pilaftern, welche durchweg, aber, wie an Ammannati's großem Schloßhof zu Lucca, nur an den Vorderfronten rufticirt wurden, und zwar fo, daß die je drei Schlußfteine der Bogen ftets den Architrav mit überfchneiden. Die ruhige Größe der Verhältniffe und die Wucht der Glieder wirkt vorzugsweife beftimmend für „den Charakter düftrer Majeftät", der dem Bau ganz nach dem Sinn feines reformatorifchen Herrn eigen ift. Das Detail ift fichtlich vielfach dem Palazzo Marino nachgebildet. Das Gurtgefims, deffen Hauptglied eine mit dem Mäander gefchmückte Platte ift, hat fein Vorbild im Hofe deffelben; das von eigenthümlichen, nur über den Pilafter und Schlußfteinen und in direkter Verbindung mit denfelben angeordneten Konfolen getragene Hauptgefims erinnert an die Façade, wie denn überhaupt die zierliche Behandlung diefer wenigen ornamentalen Theile unmittelbar an Aleffi mahnt. Die

[1]) Vergl. H. Strack, a. a. O.

Façade im zweiten Hofe, ſowie diejenige gegen die Piazza Fontana in ihrem derben Barock gehören einer weſentlich ſpäteren Zeit und dem *Fabio Mangone* an.

Gleichzeitig mit der Bauthätigkeit in Mailand entwickelt Tibaldi eine ſolche zu Bologna. Seine Antheilnahme iſt verbürgt am Bau des Palazzo Poggi, jetzt Univerſität (1570), allerdings nicht, wie meiſt angenommen wird, an der Façade, welche unverkennbar den Stempel der Werke *Formigine's* trägt, ſondern vielmehr an dem ſtattlichen Hof (Fig. 59). Derſelbe bildet ein Quadrat, deſſen eine Seite offen ist, während die anderen drei zwei Geſchoſſe mit vorgeblendeten Arkaden umſchließen. Dieſelben ſind durch gekuppelte, auf hohen Pilaſtern ſtehende, toskaniſche reſp. joniſche Pilaſtern gegliedert und tragen reich und elegant ausgebildete Geſimſe. Die Fenſter in den Blenden ſind von auffallend reicher, wieder den Kunſtformen Aleſſi's verwandter Bildung. Die Profile der Gewände bilden hoch hinauf gezogene Ohren, die gemeinſam mit zwiſchen ihnen angebrachten Triglyphen die Verdachungen tragen. Dieſe, im Segment gebildet, ſind in der Mitte abgebrochen, die Unterglieder verkröpfen ſich nach unten, um den ſechs Hügeln des päpſtlichen Wappens Raum zu ſchaffen. An der Seite ſind reiche Konſolen ausgekragt, die der Kontur des Fenſters ein reicheres Leben geben, welches auch an der ganzen Hoffront durch den Wechſel von Ziegel und Hauſtein angeſtrebt wird. — Auch der ſtattliche Hof des Arciginnaſio gehört wohl dem Tibaldi an.

In Novara ſchreibt man dieſem meiſt mit Unrecht eine Anzahl Paläſte zu. Am Palazzo Bellini, deſſen Façade etwa der Zeit um 1680 und deſſen hübſche Rococoinnendekoration gar erſt dem 18. Jahrhundert angehört, dürfte nur der ſtrengere Säulenhof ſein Werk ſein. Dagegen ſcheint die Präfektur, ein einfacher, doch derb geſunder Palaſtbau, abermals mit gut diſponirtem Säulenhof, ihm ganz anzugehören. Die zierliche Caſa Demedicis, Via Canobbia 11, als deren Architekt ſich inſchriftlich ein gewiſſer *Olda* (1597) nennt, ein Schmuckkäſtchen delikater Putzarbeit, beweiſt nur, daß hier Tibaldi's Einfluß kein lang nachwirkender war.

Ueberſchauen wir die Thätigkeit des Meiſters, welche 1586 für Italien mit ſeiner Berufung nach Spanien abſchließt, ſo finden wir in ſeiner Architektur etwas Verwandtes mit ſeiner Malerei, der Kunſt, durch welche er vorzugsweiſe ſich einen Namen zu verſchaffen wußte. Dort liegt ſeine Bedeutung in der Gewiſſenhaftigkeit der Durchführung, in der Freiheit von Michelangelo'ſcher Manier, der ſelbſtdenkenden Vertiefung in die Natur und ſomit der in jener Zeit des Epigonenthums doppelt werthvollen, in gutem Sinn naiven Originalität. Auch in der Architektur

iſt er von erfriſchender Selbſtändigkeit hinſichtlich der Kompoſition. Er ergreift die jeweilige Aufgabe mit Energie und Größe, erfaßt das

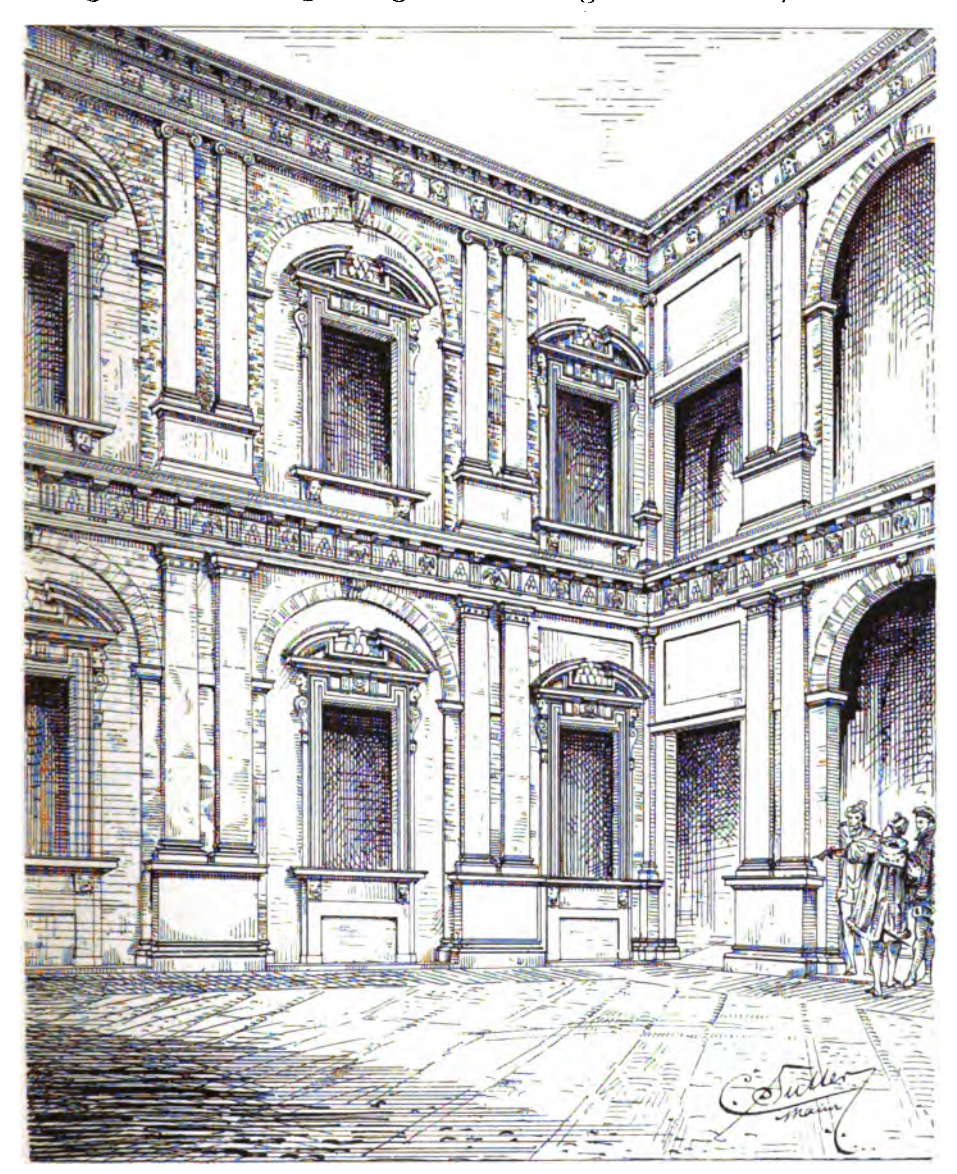


Fig. 59. Univerſität zu Bologna. Hofansicht.

Weſentliche, geht direkt auf ſein künſtleriſches Ziel los und bildet den meiſt einfachen baulichen Gedanken mit flotter und ſicherer Hand durch. Das Detail iſt ſelten ebenſo originell wie die Grundidee, häufig

ſogar abhängig von den Werken der direkten Umgebung, aber es beſitzt meiſt einen gewiſſen Schwung, eine fleiſchige Fülle, welche erklärt, daß auch in der Folgezeit Tibaldi's Bauten hochgeſchätzt blieben, wie er denn als der beſte Vertreter der Spätrenaiſſance in Oberitalien die Achtung verdient, welche ihm von den Nachlebenden dauernd gezollt wurde.

Pellegrino Tibaldi's Auftreten erwies ſich daher auch als im hohen Grade Schule bildend, namentlich in ſeiner Vaterſtadt Bologna. Hier wirkte zumeiſt ſein Bruder (nicht Sohn) *Domenico Tibaldi* (geb. zu Bologna 1541, † daſelbſt 1583) in ſeinem Sinne, vielleicht auch manchmal nach ſeinen Plänen. Von dem Chorbau am Dom von S. Pietro (ſ. Fig. 60) (1575), welcher dem jüngeren Künſtler angehört, blieb nur die Apſis erhalten, deren architektoniſcher Werth nicht hervorragend iſt. Der anſtoßende Palazzo Arcivescovile, ſein erſter größerer Bau (1575 bis 1577), war umfangreicher geplant als er ſpäter zur Ausführung kam. Denn er beſteht z. Z. nur aus einer, aus neun Arkadenbogen gebildeten, zweigeſchoſſigen Hoffront, die durch zwei je auf hohen Poſtamenten ſtehenden Pilaſterordnungen, kompoſita und joniſch, gegliedert wird. Die Verhältniſſe ſind ſehr mächtige, namentlich das Obergeſchoß luftig und elegant. Im unteren wurde, nicht zum Vortheil des Ganzen, ein Halbgeſchoß über den ruſticirten Bogen eingeſchoben. Die Architektur iſt von ſehr korrekter Durchbildung, aber ungleich kälter und ſchwächlicher als bei Pellegrino Tibaldi. Ein Zug akademiſcher Nüchternheit, eines um zwei Jahrhunderte verfrühten Klaſſicismus geht durch alle Werke des jüngeren Künſtlers. Dies zeigt ſich auch am Palazzo Magnani-Giudotti an der Piazza Roſſini (1577), ſeinem edelſten und in faſt Palladianiſcher Strenge gehaltenen Werke: Im Erdgeſchoß ruſticirte Blendarkaden, darüber durch zwei Geſchoſſe reichende joniſche Pilaſter, unverkröpftes Hauptgeſims und ebenſolche Fenſter, ein Façadenſyſtem, welches jenem über hundert Jahre ſpäter von Hardouin-Mansart für die Place des Victoires zu Paris entworfenen, zum Verwechſeln ähnlich ſieht. Auch der Hof iſt in ähnlicher, einfach großer Architektur gehalten. Dieſem und dem Hof des erzbiſchöflichen Palaſtes ähnlich erſcheint derjenige des Palazzo Mattei, jetzt Albergo d'Italia, unten mit toskaniſchen, oben mit joniſchen Pilaſtern; erſtere ſind bis zur Kämpferhöhe, die Bogen ganz ruſticirt. Die Architektur iſt bei bedeutenden Dimenſionen und korrekten Formen ſchon recht trocken. Weiter der Hof des Palazzo di Giuſtizia, welcher gleich der Façade des Baues wohl mit Unrecht dem Palladio zugeſchrieben

wird. Hier wurden die Pilafter gekuppelt und zwifchen jedem Paar kleine Bogen mit gleicher Kämpferhöhe wie die großen gefchoben. Die Façade erinnert an Entwürfe Scamozzi's: Ein Mittelrifalit mit rufticirten Ecken und Rundbogenportal, darüber eine korinthifche Ordnung mit je zwei gekuppelten Pilaftern zur Seite und vier einzelnen dazwifchen; unter dem Gebälk ein Mezzanin; die Fenfter fchlicht, mit geraden Stürzen und nur im Hauptgefchoß des Rifalits mit wechfelnden Verdachungen. Die naive Bildung des Hauptgiebels, der ohne Verkröpfung aus dem Gebälk über den drei Mittelachfen fich hervorhebt, läßt auf einen minder klaffifch gebildeten Meifter als den großen Vicentiner fchließen.

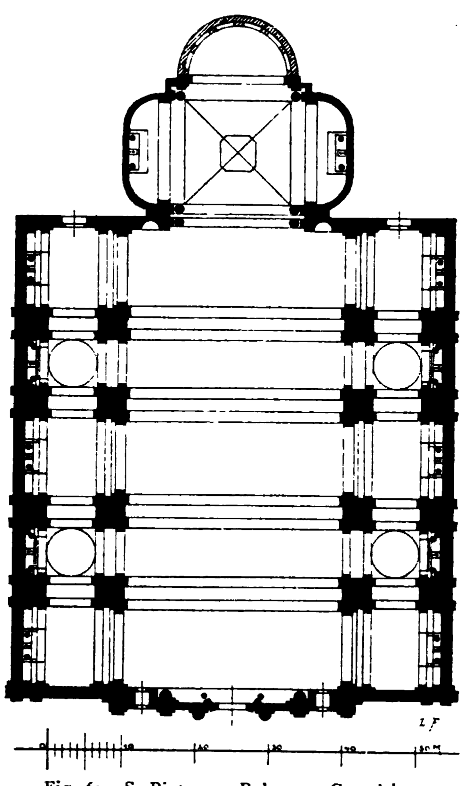


Fig. 60. S. Pietro zu Bologna. Grundriss.

Die Dogana und das Kirchlein Madonna del soccorso di borgo (1581), gleichfalls Werke des Domenico, kenne ich nicht.

Nach der Brüder Tod oder Fortgang von Bologna fcheint es hier an einer leitenden künftlerifchen Perfönlichkeit gefehlt zu haben. Die baulichen Aufträge verftreuten fich an zahlreiche minder hervorragende Architekten.

Der ältefte fcheint *Pietro Fiorini*, deffen S. Maria della Carità (1583) zu Ende des 17. Jahrhunderts durch *Giovanni Battista Bergonzoni* erweitert und 1871 reftaurirt wurde; *Sebastiano Fiorini* baute 1674 die unbedeutende Façade von S. Isaia, *Francesco Gibelli* gegen Ende des 16. Jahrhunderts den Monte Matrimonio, *Gaetano Cesari* 1603 die Kirche Madonna dei Poveri (reftaurirt 1844 und 1870), *Giovanni Ballerini* 1606 den etwa bedeutenderen Bau S. Benedetto, mit faalartigem, einfchiffigem Langhaus, fünf Kapellen zur Seite und anfchließendem quadratifchem Kuppelraum mit drei rechtwinklichen Kapellen. Die Façade ift nicht hervorragend, doch intereffant, da ihre Geftaltung Beweis dafür liefert, daß Pellegrino Tibaldi's Einfluß in Bologna zu jener Zeit noch fich mächtig erhielt.

An künftlerifcher Bedeutung überragt alle die Genannten weitaus

der Barnabitenpater *Giovanni Ambrosio Magenta,* ein Mailänder, der 1605 in Bologna, und zwar alsbald als an zwei großen Kirchenbauten zugleich wirkend, auftritt, und anſcheinend in engſtem Zuſammenhang mit ſeinem Ordensbruder *Lorenzo Binago* ſteht, welcher faſt gleichzeitig an S. Aleſſandro in Mailand ſich glänzend bewährte.

Bei S. Pietro, dem Dom Bologna's, mußte Magenta auf den Chor Domenico Tibaldi's Rückſicht nehmen (Fig. 60 und 61). Von ihm iſt nur das mächtige Langhaus. Doch muß man ſich hüten, alle Details deſſelben für Werke ſo früher Zeit zu halten. Eine Neudekoration, von *Alfonso Torreggiani* (1747 lt. Inſchrift) veranſtaltet, gab der Kirche jene Zuthaten, wie die koketten Balkone vor den Emporenfenſtern, den weltlicheren Charakter. Die S. Gaudenzio in Novara verwandten Grundformen ſind ſehr einfach und groß; das mit gewaltiger, ſtark überhöhter Tonne abgedeckte Hauptſchiff ſchließt gegen die Seiten durch vier kräftige, zu je zweien näher aneinander gerückte Pfeiler ab, die je durch gekuppelte korinthiſche Pilaſter gegliedert wurden. So ſpannen ſich über die nur andeutungsweiſe ausgebildeten Wandpfeiler je drei größere und zwei niedere Arkadenbogen in rythmiſchem Wechſel längs des Schiffes. Über den letzteren iſt ein von Halbſäulen eingefaßtes kräftig gegliedertes Fenſter angebracht. Das nach altrömiſchen Vorbildern entworfene Konſolengeſims mit elegantem und wirkungsvollen Ornament im Fries verkröpft ſich über den Pilaſtern. Der Chorbau erinnert lebhaft an S. Fedele. In den Ecken kräftige Säulen, welche die noch in alter Weiſe in einfachen Linien edel dekorirten Gurte des Kreuzgewölbes tragen. In weiterer Ausgeſtaltung des Chores wurde die niedere, ältere Apſis Tibaldi's ſeitlich zweimal wiederholt und ſo eine Art Centralbau geſchaffen, der nach Art der Venetianiſchen Choranlagen ein ziemlich ſelbſtändiges künſtleriſches Daſein führt. Die unter ſich verbundenen Langhaus-Kapellen bilden ſchmale Seitenſchiffe. Der Eindruck der Kirche iſt trotz des barocken Details ein mächtiger. Namentlich der ſchöne Wechſel von Licht und Schatten, die geradezu meiſterhafte Kompoſition der Maſſen erfüllt mit größter Bewunderung. Um ſo mehr überraſchen die häßlichen Uebergänge vom Langhaus zu Altarraum und Apſis, die excentriſchen Bogen, die großen durch Bilder nicht genügend gegliederten Schildwände, welche durch die allzugroßen Höhendifferenzen des Langſchiffgewölbes zu jenen der Apſis bedingt ſind. An den Seitenfaçaden iſt eine architektoniſche Gliederung durch Pilaſter wenigſtens verſucht. Die Vorderfront iſt neueren Urſprunges.

Magenta's zweite Kirche (Fig. 62 und 63) S. Salvatore (1605—23) iſt zwar minder groß, doch kaum minder intereſſant. Das Langhaus

ift von je vier Pfeilern und vor diefe geftellten großen korinthifchen Säulen feitlich eingefaßt. In der Mitte ift je ein breiter und hoher, zu kurzen Querfchiffflügeln fich öffnender, zu den Seiten find fchmälere und niedrigere Bogen zwifchen diefen angeordnet; die Langhaus-Anlage nähert fich demnach dem griechifchen Kreuz. Der an dasfelbe fich

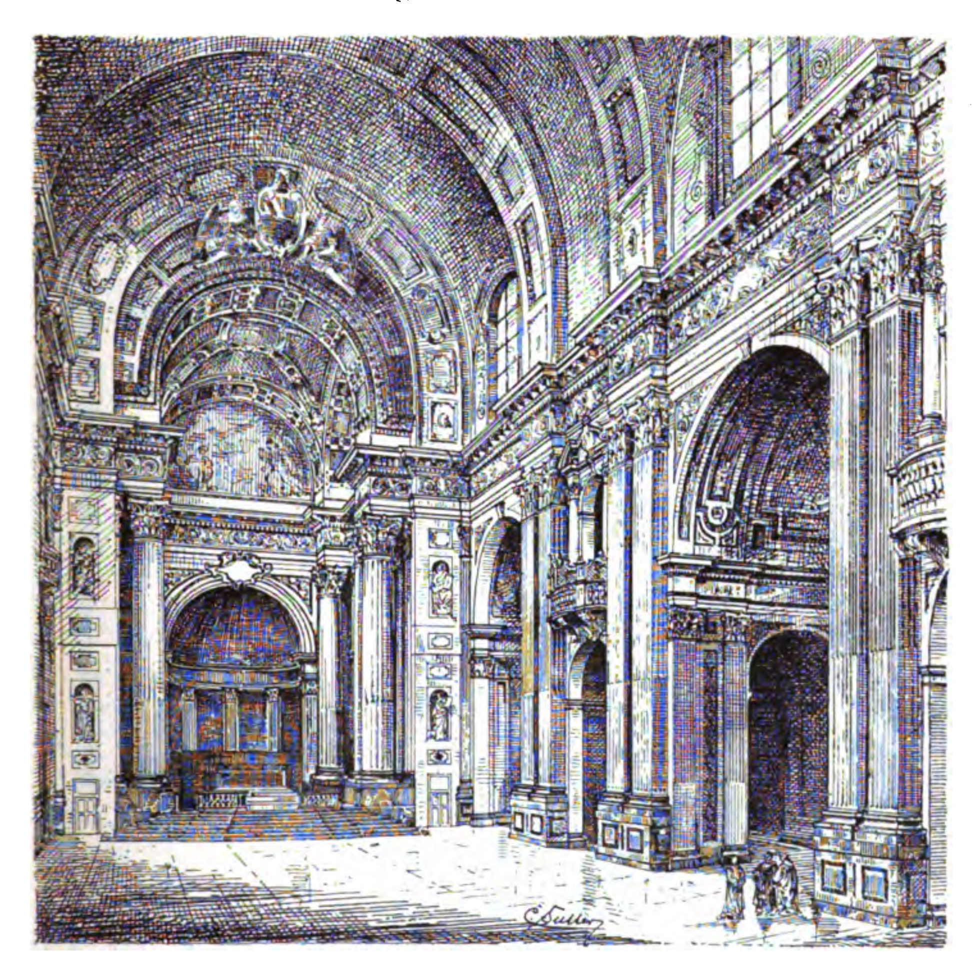


Fig. 61. S. Pietro zu Bologna. Innenanficht.

anlehnende quadratifche Chorraum ift mit flacher Kuppel bedeckt und öffnet fich nach drei Seiten, fowohl nach der Apfis, als nach den rechtwinklig abgefchloffenen Querfchiffflügeln; diefe ragen nicht über die Flucht der Kapellen hervor. Die Emporenfenfter von S. Pietro fehlen hier, an ihre Stelle treten barocke Kartufchen, dagegen findet fich

das edele Gesims, die großartige Ruhe, der schwungvolle Wechsel der Glieder und das schöne Licht in alter Weise wieder. Fragt man, welche Theile an der Innendekoration von S. Pietro dem Torreggiani gehören, so wird man an der Einfachheit von S. Salvatore die Antwort finden. Hat doch Magenta selbst auf eine Kassettirung der Gewölbe in der hell einfarbig gestrichenen Kirche verzichtet.

Die zweigeschossige mit der Jahreszahl 1616 bezeichnete Hauptfaçade bietet in ihren strengen, den Verhältnissen des Innenaufrisses genau angepaßten Formen, ihrem durch den Backsteinrohbau bedingten ernsten Charakter wenig Interessantes. Das sehr barocke Portal allein erweckt Bedenken. Dagegen präsentirt sich die Seitenansicht als wohlgelungene Komposition, da die beiden Querschiffe hier als mit Pilastern eingefaßte, obere, giebelgekrönte Geschosse sich über das untere in malerische Anordnung wirkungsvoll erheben.

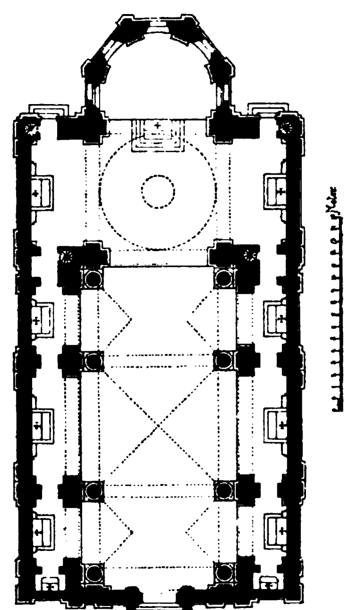


Fig. 62. S. Salvatore zu Bologna. Grundriss.

Ein dritter Bau Magenta's S. Paolo (1611) schließt sich eng an S. Pietro: ein griechisches Kreuz mit einem Langhaus, welches jenem nachgebildet ist, doch der Seitenschiffe entbehrt und nur mit drei rechtwinkligen Kapellen sich begnügt; ferner eine im Halbkreis geschlossene Apsis, kurz das System des römischen Gesù. Die gewaltsame, aber geistreiche malerische Dekoration der Decke gehört dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Ebenso ist der in seiner Einfachheit originelle Hauptaltar, eine von Säulen getragene offene Nische in einer kräftigen Architektur wohl ein späteres Werk des *Alessandro Algardi*, während die namentlich durch die sorgfältige Detaillirung ausgezeichnete Façade von *Ercole Fichi* errichtet wurde. Dagegen dürfte die S. Salvatore verwandte, jetzt aber profanirte und unzugängliche Kirche S. Barbaziana noch ein Werk Magenta's sein. Als im Profanbau thätig wird er nicht genannt.

Jedoch tritt mit ihm gleichzeitig *Floriano (Friano) Ambrosiano* auf, welcher mit ihm außerordentlich viel Verwandtes in der Formgebung hat und zuerst inschriftlich als Erbauer des Palazzo Pallavicini jetzt Trotti (1594) genannt wird. Die Façade desselben mahnt an Palazzo Magnani-Giudotti, nur ist sie strenger, derber und energischer. Die Formen haben wieder eine Neigung zum Barocken. So

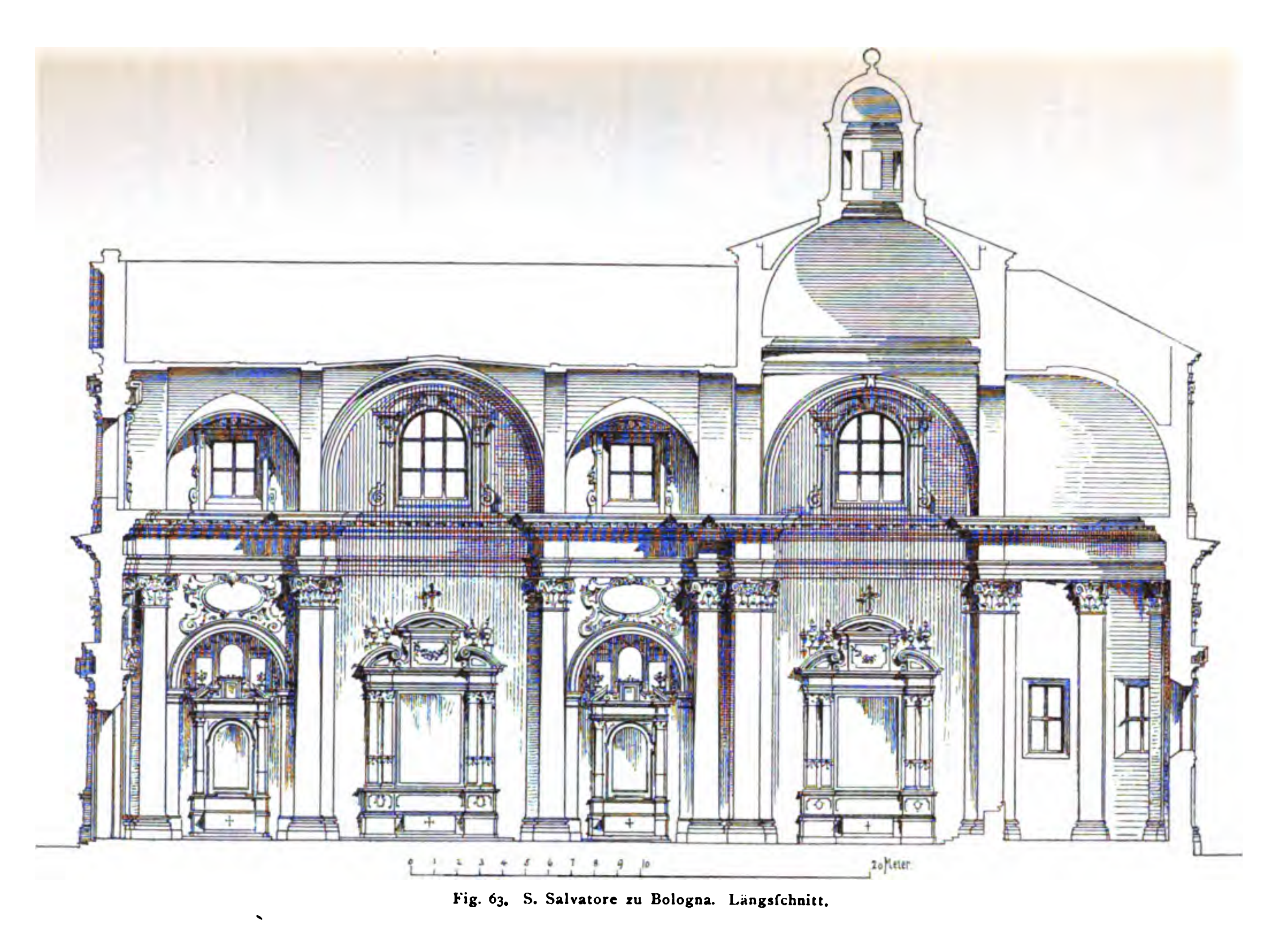


Fig. 63. S. Salvatore zu Bologna. Längsschnitt.

iſt beiſpielsweiſe das nicht unintereſſante Portal im von ruſticirten Arkaden gebildeten Portikus ein kräftiges Dekorationsſtück. Es erſcheinen auch dadurch, daß die Mauerflächen roth, die Architekturglieder graugrün gefärbt ſind, die letzteren bedeutender und feſter in ſich abgeſchloſſen. Dem Ambrosino entſtammt ferner das Oratorium von S. Maria della Vita (1617) und wäre wohl auch der Palazzo Marescalchi (1613) zuzuweiſen, der, wieder in Putz durchgeführt, tief gefärbt, unten von toskaniſcher, darüber mit joniſcher Pilaſterordnung gegliedert, ſtreng die palladianiſchen Formen einhält; ebenſo der benachbarte, elegante aber ſchon nüchterne Palazzo Caprara, ſpäter reale, jetzt Montpensier (1603) mit intereſſanten, aber ſpäter umgebauten Treppenanlagen, Hof und Innenräumen. Das Portal deſſelben hat ſchon die vom Hof des Palazzo Pitti entlehnte Quaderung mit würfelartigen Schichten. Schließlich ſei die einſchiffige, jetzt zum Exerzierhaus profanirte Kirche St. Cristina (1602) als Werk eines ſonſt unbekannten *Giulio Torri* genannt.

In Mailand fand die Schule Pellegrino Tibaldi's ein Gegengewicht in dem Einfluß der Nachahmer Aleſſi's. Zunächſt nach des Meiſters Fortgang ſind Baſſi und Seregni die bevorzugten Künſtler. Erſt nach und nach kommen jüngere Kräfte in den Vordergrund der Bauthätigkeit, die unter Carlo's Neffen, Federig Borromeo († 1631) eine ſteigende Entfaltung fand. Schon *Aurelio Trezzi*, der Erbauer von S. Stefano in Brolio (1595) zeigt Anlehnung an die ſtrengere Richtung der Bologneſen. Die Façade erinnert an die von S. Salvatore, iſt beſcheiden im Detail, ruhig komponirt, theilweiſe in Ziegelrohbau ausgeführt. Die Häufung der Pilaſter, davon jeder noch zwei halbe zur Seite hat, die hieraus entſtehenden Verkröpfungen, die Einfügung eines Separatgiebels über dem Portal ſind Zugeſtändniſſe an die fortgeſchrittene Zeit. Der Grundriß bietet wenig, mehr eine anſtoßende nach dem Vorbild von S. Fedele mit Säulen in den Ecken gebildete Kapelle von tüchtiger Kompoſition. Den prächtigen ernſt und gediegen ſich aufbauenden Thurm errichtete *Girolamo Quadrio* erſt 1674. Von Trezzi könnte auch der Palazzo degli Spinola jetzt Società del giardino (Via d. Paolo 10) (1597) ſein, deſſen mächtige Formen, ſchönes Ruſtikaportal und Konſolen-Hauptgeſims jedoch etwas nüchterner Hof Verwandtſchaft mit S. Stefano verräth.

Weitaus bedeutender als dieſe Kirche iſt S. Aleſſandro (1602 begonnen) (Fig. 64), das höchſt verdienſtliche Werk des Barnabitenpaters *Lorenzo Binago*. Daß dieſes erſt in jüngſter Zeit die verdiente An-

erkennung fand[1]), hat feinen Grund in der überreichen Dekoration, mit welcher das Ende des 17. Jahrhunderts alle Wand- und Deckenflächen der Kirche überzog und die etwa gleichzeitige barocke Ausfchmückung der Façade. Die Kirche ift eine wohlgebildete Centralanlage, die Kuppel-



Fig. 64. S. Alessandro zu Mailand. Façade.

vierung von ftattlichen Dimenfionen, mit breiten Abfchrägungen an den Pfeilern und pikant angeordneten korinthifchen Säulen als Trägern der Hauptgurte. Die Schiffflügel find in Form des griechifchen Kreuzes

[1]) Vergl. R. Dohme, Norditalienifche Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrh. in den Jahrb. der kgl. preuss. Kunftfammlungen, III. Bd.

angeordnet. An einen derfelben legt fich ein zweiter flach überwölbter, kleinerer, weil in den Ecken nicht abgefchrägter Vierungsraum, deffen Schiffe abermals ein griechifches Kreuz bilden. In der Hauptachfe endet diefes mit einer Halbkreisapfis. Die Nebenräume hinter den Hauptpfeilern bilden wieder unter fich ein Kreuz mit gleich langen Schenkeln. Der Aufriß über diefer komplicirten Grundrißanlage ift fehr einfach, fobald man von den unverkennbar erft fpäter angefügten dekorativen Elementen abfieht, die Formen find derb, manchmal etwas fchwulftig. Überall muß man Aelteres von Neuerem zu unterfcheiden fuchen. Die fchönen Marmorintarfien an Kanzel und Beichtftühlen, die guten Seitenaltäre deuten an, daß man von Binago Befferes erwarten durfte als die jetzt vorwiegende Dekoration. Die Façade ift kunftgefchichtlich intereffant wegen ihrer ganz außerordentlichen Verwandtfchaft mit der von St. Maria di Carignano in Genua (Fig. 65). Man muß bei der Vergleichung abfehen von dem Giebel, der Kuppel und den Helmen der Thürme von S. Aleffandro, Baugliedern die erft um 1700 entftanden fein können. Sonft aber find die Unterfchiede nur nebenfächlicher Natur. In Mailand Kompofita-Pilafter, in Genua korinthifche, dort Thüren in den Rücklagen, die hier fehlen, dort ein unfchönes Portalmotiv, ein Aufbiegen des Architraves zu über den Seiten der Achfe angeordneten Säulen, hier ein fpäteres Rococowerk, an deffen Stelle urfprünglich laut der Aufnahme bei Rubens eine kunftlofe Thüre fich befand; dort eine zweite Ordnung an den Thürmen unmittelbar über dem Kranzgefims, hier, beide trennend, unfchöne hohe Poftamente.

In Grundriß- wie Aufrißentwicklung des Innern wenig unterfchieden von S. Aleffandro ift der Duomo nuovo zu Brescia (Fig. 66), welchen 1604 *Giovanni Battista Lantana* entwarf und der feinen Ruhm als eines der edelften Werke der Zeit vorzugsweife dem Umftand verdankt, daß feine Dekoration eine durchaus einfache, mithin die Wirkung der architektonifchen Verhältniffe eine klarere, eindringlichere ift. Die Anordnung je zweier Säulen zu Seiten der Vierungspfeiler als Träger der Trennungsbogen ift getreu aus Mailand herübergenommen. Schön und leicht fchwebt über diefer Konftruktion die mächtige Kuppel. Die Centralanlage ift völlig eingehalten, abgefehen davon, daß der Chor, abermals vielleicht etwas zu ftark, geftreckt wurde. Das Detail ift wieder korrekt, fchwer und theilweife, namentlich in den wenigen ornamentalen Theilen fchon barock. Die Façade, wieder der fchwächere Theil des Kirchenbaues, gehört einer fpäteren Periode an.

In diefen Kreis von Centralbauten find noch einige höchft bedeutende Werke zu zählen, die um diefelbe Zeit von Jefuiten errichtet wurden



Fig. 65. St. Maria di Carignano zu Genua. Façade.

und die einen gemeinſamen Charakter tragen, ſo daß man wohl annehmen kann, ſie ſeien von Mailand aus, wo damals die Borromei eine der Hauptſtützen des Ordens bildeten, mehr als von Rom beeinflußt geweſen. Zunächſt iſt hier zu nennen S. Ambrogio zu Genua (1589) (Fig. 67), eine Kirche, die der ſonſt nur als Maler bekannte Jeſuitenpater *Giuseppe Valeriani* durch theilweiſen Ausbau der Façade vollendete (1639). Sie iſt intereſſant dadurch, daß man aus ihrer Centralanlage wieder auf die von St. Maria di Carignano ſchließen kann.

Der Grundriß iſt entſchieden unter gleichen Einflüſſen entſtanden. Die Pfeiler ſind leichter. Die Anordnung der Kuppeln, der Querſchiffe dagegen ganz die gleichen; nur iſt hier der Chor rechtwinklig geſtaltet, wie auch dort urſprünglich beabſichtigt war und an dem Weſtflügel des griechiſchen Kreuzes noch ein Gewölbſyſtem mit Wiederholung der beiden ſeitlichen, in der Außenanſicht allerdings nicht zur Geltung kommenden Kuppeln angefügt. Die unvollendete Façade wurde mit geringen Abweichungen vom erſten Projekt ausgeführt, welches ganz im Geiſte des Giacomo della Porta erfunden war. Wieder ſind es gekuppelte korinthiſche Pilaſter, Niſchen und Gehänge, ſchlicht gebildete Thüren, aus welchen die alte Kompoſition ſich zuſammenſetzt. Aehnlich iſt das Innere geſtaltet, welches jedoch erſt im Laufe des 17. Jahrhunderts vollendet wurde. In dem ſtreng durchgeführten architektoniſchen Hauptmotive der korinthiſchen Pilaſterordnung, in dem in Halbſäulen deſſelben fortſetzenden Altare, deſſen Blatt Rubens 1605 malte, in der prachtvollen Marmorinkruſtation erkennt man im Gegenſatz zu der alle Linien ſtark überſchneidenden Malerei, der ſchwer barocken, etwas bunten Deckenſtukkirung eine an Tibaldi anknüpfende künſtleriſche Auffaſſung.

Ueber Genua ſcheint ſich der Einfluß dieſes Meiſters auf Neapel erſtreckt zu haben, wo zugleich der direkte Einfluß von Rom, ſowohl auf die Grundrißgeſtaltung als auch auf die Ausbildung des Aufriſſes wirkte. Der neapolitaniſche Gesù nuovo (Fig. 68), eines der trefflichſten Werke jener Zeit, wurde 1584 von dem Pater *Piedro Provedo* errichtet, im Innern erſt von *Cosimo Fansaga* ausgeſchmückt. Die Grundform, ein Kreuz mit in der Hauptachſe etwas längeren Flügeln, ſowie mit zwei Seitenkapellen im Langhaus, iſt wie S. Ambrogio eine Vermittlung zwiſchen Centralanlage und Vignola's maßgebendem Jeſuiten-Bau. Es ſei aber auch auf die enge Verwandtſchaft deſſelben mit dem des Domes zu Carpi und mit Rafael's Grundriß zu St. Peter hingewieſen.[1]) Der Chor iſt geradlinig geſchloſſen und nur für den Altar eine

[1]) Vergl. H. Semper, Vergleichende Studien über Kirchengrundriſſe der Renaiſſance. Zeitſchrift f. b. K. XIII. 213. Semper, Schulze und Barth, Carpi, ein Fürſtenſitz der Renaiſſance, Dresden.

Nifche frei gelaffen. Ueber den fechs Kapellen kleine trefflich gegliederte und dekorirte Kuppeln. Die große über der Mitte ftürzte 1688 in Folge eines Erdbebens ein und wurde durch ein neueres, abfcheuliches Mißgebilde erfetzt. Das Aufrißdetail ift fehr edel, die Pfeiler find durch gekuppelte korinthifche Pilafter gegliedert, die Gefimfe ohne Verkröpfung, die Profile hochedel und befcheiden, die Wölbungen gut in Felder getheilt und wirkungsvoll durch Lanfranco's Bilder gefchmückt, deren Figuren es in ihren Rahmen freilich fchon etwas eng wird; der ganze Raum von hoher Schönheit, breit, frei, von herrlichem Fluß der Linien. Wieder ift es die fpätere überreiche Dekoration, die Vielen die freudige Anerkennung des Baues nahm. An fich befteht kein äfthetifches Gefetz, welches die herrliche, zwar nicht ohne barocke Linienführung, aber trefflich in der Farbe komponirte Marmorintarfia, an Fußboden, Pilaftern, Friefen etc. als unfchön uns zu verwerfen zwänge. Denn fie hält fich außer am Altar ftreng innerhalb der durch die Architektur gegebenen Grenzen. Auch ift fie malerifch fo fein geftimmt, daß die Hauptlinien durch das Detail nirgends beeinträchtigt werden. Der Reichthum aber lenkt doch das Auge unwillkürlich von dem Wefentlichen ab und der Einzelheit zu, und behindert die unbefangene Würdigung der fonft fo wohlgeordneten Baumaffen. Minder reich geziert, wäre der Bau in feiner architektonifchen Schönheit längft höher gewürdigt worden.

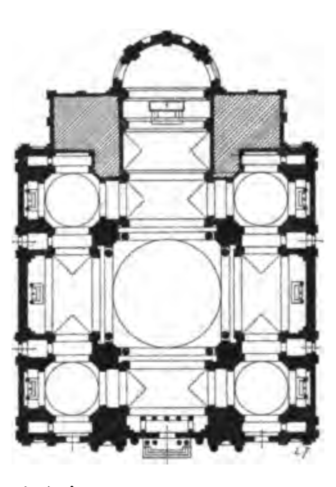


Fig. 66. Duomo nuovo zu Brescia. Grundriss.

Die aus einer formlofen Wand kleiner quadratifcher Spitzquader gebildete Façade ift entfchieden nicht in einem Guß entftanden. Sie gehört in ihren Anfängen noch der Frührenaiffance an, wie fich namentlich an den inneren Gewänden des Portales deutlich erweift. Das fonderbare Hauptdekorationsmittel, jene Quader, weift wieder auf die Gegend von Carpi, auf Ferrara und Bologna hin. Doch erfcheint mir diefe Façade der ältefte Theil der Front. Erft im 17. Jahrhundert wurden das Portal erweitert und die jetzigen Fenfter eingefetzt. Das Studium des Steinfchnittes beftätigt diefe aus den ftiliftifchen Formen entnommene Anficht.

Auch in der Folge blieben, wie weiterhin zu erweifen fein wird, Centralanlagen in Neapel beliebt. Die kleine Kirche S. Ascenfione (1602), die *Fansaga*, dem man fie fonft zufchreibt, nicht baute, fondern nur ausfchmückte, ift im Grundriß dem Gefù nachgebildet. Wieder ein

Kreuz mit zwei längeren Flügeln, dabei eine ſtrenge und einfache korinthiſche Ordnung, ſchöne Akanthusranken am Fries, wohl ausgebildete Zwickel unter der neueren Kuppel. Die Façade iſt bis auf eine hübſche, zierlich detaillirte Loggia unfertig. Von der gleichfalls wenig umfangreichen Kirche S. Marcellino (1625—1645), an welcher der Einfluß des Mailänder Erzbiſchofes Carlo Borromeo als ihres Stifters zu Tage liegt, habe ich nur die zweigeſchoſſige, nicht eben glücklich komponirte, doch im Detail ernſte und meiſt formenreine Façade geſehen, ebenſo leider bei Capella di S. Severo (1590 erbaut, 1608 erweitert).

Auch die übrigen Kirchen jener Zeit nähern ſich zumeiſt denjenigen in Genua. Die bedeutendſte iſt S. Filippo Neri, genannt Gerolomini, welche 1592 *Dionisio di Bartolommeo* entwarf, *Dioniſi Lazzari* 1602 mit einer ſpäter von *Ferdinando Fuga* veränderten Kuppel verſah. Ein lateiniſches Kreuz mit kräftig ausgebildetem Querſchiffe; im Langhaus ſtatt der in der Vierung angebrachten Pilaſter zwei Reihen von je 6 monolithen korinthiſchen Porphyrſäulen, darüber ohne Gebälkſtück die Arkadenbogen; ferner ein ſchönes Gebälk mit reichem Rankenfries, eine Oberlichtwand, die durch reich bemalte Liſenen zweckmäßig und verſtändig dekorirt iſt und endlich eine prächtig geſchnitzte Holzdecke mit ſchönſter Abtheilung in mit Reliefs geſchmückte Felder. Noch findet man an dieſer Kirche überall die maßvolle Kunſt früherer Zeit nachklingen: die Gewölbe ſind in Weiß und Gold gehalten, ſachgemäß kaſſettirt, die ein viertes und fünftes Schiff bildenden Kapellen reiche Prachtſtücke an Skulptur und Marmorintarſia; das Detail iſt in allen Gliederungen fein bemalt oder ſkulpirt, zierlich, anmuthend. Weit weniger glücklich iſt die Façade, ein Werk des Dionigi Lazzari, ein dreigeſchoſſiger, von zwei niedrigen, nicht unintereſſant komponirten Thürmen flankirter Marmorbau, dem der innere Zuſammenhang mit dem Langhauſe fehlt. Namentlich wirken die abgebrochenen Separatgiebel über dem zweiten Geſchoß unerfreulich und matt.

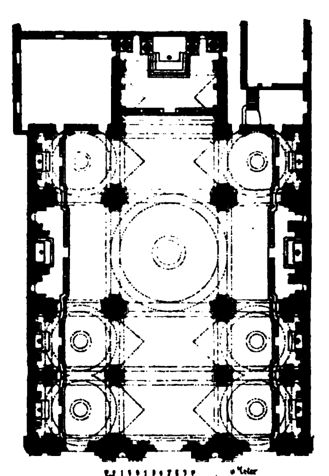


Fig. 67. S. Ambrogio zu Genua. Grundriss.

Die Kirche S. S. Apoſtoli (1608), ein Werk des Theatinermönches *Francesco Grimaldi*, zeigt bei unfertiger Façade, im Detail des Innern die gleiche liebevolle Durchbildung wie S. Filippo Neri. Der Grundriß ahmt den des Geſù zu Rom nach, hat jedoch je vier Kapellen im Langhaus. Die Pilaſter tragen auf phantaſievoll gebildeten Ka-

pitälen ein prächtiges, in allen Gliedern nach altrömischem Vorbild entwickeltes, leicht verkröpftes Gurtgesims. Die Bemalung wirkt überall vortrefflich dekorativ, ordnet sich den gegebenen Verhältnissen geschickt ein, während der Stukkateur sich als minder formsicherer Künstler erweist. Aehnlich, doch barocker ist St. Maria Donna Regina (1620 erneuert) mit gekuppelten Pilastern im Langhaus, dazwischen Statuennischen, interessanten Profilen, beispielsweise an den Sockeln und namentlich gut ausgebildetem Deckengewölbe. Eine der künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen Neapels dieser Zeit ist die Capella del Tesoro, welche wieder jener Theatiner Grimaldi 1608 entwarf. Die Grundform ist einfach und weist hinsichtlich der Anordnung der Eckpilaster an der Vierung direkt auf den Duomo nuovo in Brescia und S. Alessandro in Mailand hin. Wieder ruht scheinbar die ganze Last der Gurten auf diesen Stützen, über welchen das Gesims sich kräftig verkröpft. Dagegen sind die Wände, namentlich im Chor, durch ein System von Halbsäulen und Statuennischen ganz zu dekorativen Zwecken verwendet und selbst die breiten Abschrägungen der Vierung durch Altäre belebt. Der von einem schönen, von *Fansaga* noch ziemlich streng gezeichneten Bronzegitter abgeschlossene Bau wurde hierdurch sowie durch den großartigen Materialluxus eines der reichsten und glänzendsten Werke der Zeit, bei dem dazu noch die Dekoration der architektonischen Klarheit keinen wesentlichen Abbruch verursacht.

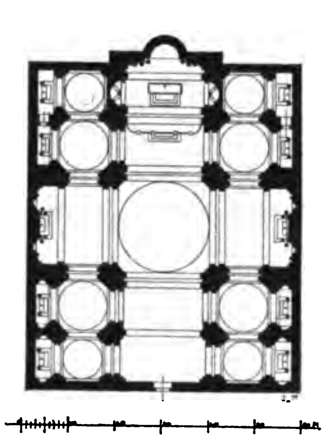


Fig. 68. Gesù nuovo zu Neapel. Grundriss.

Als dritter Bau *Grimaldi's* wird S. Paolo Maggiore (1590) genannt: Ein prunkvolles Dekorationsstück, dessen Langhaus abwechselnd von breiteren und schmäleren Arkaden zwischen den korinthischen Pilastern umrahmt wird, mit flacher Decke versehen und in seiner ganzen Auffassung ein Vorläufer von Borromini's Umgestaltung von S. Giovanni in Laterano ist. Auch hier ist Marmorintarsia an Wänden und Fußboden nicht gespart. Die werthlose Façade ist durch den Rest eines antiken Tempels, zwei korinthische Säulen, beherrscht und mit diesen entsprechenden Pilastern gegliedert.

Tibaldi's vorzugsweise durch Magenta weiter getragene Richtung erkennt man natürlich zumeist in den Bauten der Umgebung von Bologna. Die Chiesa nuova zu Modena (1634) von *Christoforo Galaverna* aus Modena entspricht in ihrem Grundriß fast völlig demjenigen von S.

Salvatore, obgleich ſie weſentlich kleiner und bei ihren ſchweren ſchwulſtigen Formen etwas zu eng für den komplicirten architektoniſchen Apparat iſt. Glücklicher iſt die ſtreng gezeichnete, bis auf die Gliederungen in Backſtein ausgeführte, ganz in Magenta's breiten Formen gehaltene Façade. Eine die Ideen des ernſten Barnabiters ins Spieleriſche überſetzende Kirche, ein originelles Werk kapriciöſer Phantaſie, iſt dagegen S. Georgio von *Gaspare Vigarini* aus Reggio, ein griechiſches Kreuz, an deſſen Wänden aber ſich eine zierliche, faſt zwergenhafte Emporenarchitektur hinzieht, während an der derben zweigeſchoſſigen Façade Backſteine, gefärbter Putz, Sandſtein und Marmor zu koloriſtiſcher Wirkung nicht ohne Geſchick verwendet ſind.

Als eine ſtreng tüchtige Arbeit muß noch S. Bartolommeo (1607) bezeichnet werden, ein Werk des Jeſuiten *Georgio Soldati* († 1609).

Das benachbarte Parma beherbergte einen der beſſeren Architekten der ſtrengeren Bologneſer Richtung, *Giovanni Battista Magnani* (geb. 1571, † 1653). Ob dieſer ſchon an dem Entwurf des 1597 begonnenen Rieſenbaues des Palazzo della Pilotta, des von Ranuzio I. neu begonnenen Herrſcherſitzes der Farneſe, Antheil hatte, iſt nicht entſchieden. Die Façaden desſelben ſind ſo freudlos nüchterne Backſteinmaſſen, daß man annehmen muß, es habe die Abſicht beſtanden, vor dieſem Kern in Blendſteinen die eigentliche Façade aufzurichten. Mächtig ſind auch die Innenräume, von welchen jedoch wohl nur das Treppenhaus, ein weiter quadratiſcher Raum mit achteckiger Kuppel, ſeine beabſichtigte Geſtalt erhalten hat. Dieſes aber iſt zweifellos der bedeutendſte ſeiner Zeit, nicht nur durch ſeine Dimenſionen, ſondern auch als einheitliche Raumkompoſition. Denn die dreiarmige Treppe führt hier nur zum Hauptgeſchoß und geſtattet ſomit die künſtleriſche Ausgeſtaltung der Decke. Hinſichtlich des Jeſuitenkollegs wieſen wir bereits auf Magnani. An ihm gefällt die ſchöne dreiſchiffige Vorhalle, deren Decke ruſticirte toskaniſche Säulen tragen, und der hohe und breite Umgang längs der Unterſtützungsmauer, den man freilich in der ziemlich nüchternen Außenarchitektur angedeutet zu ſehen wünſchte.

Magnani's erſtes ihm ſicher zugeſprochenes Werk iſt der Thurm von S. Giovanni Evangeliſta (1614), der zum Vorbild für eine Reihe ſpäterer ähnlicher Bauten werden ſollte. Der quadratiſche Unterbau ſteigt, nur wenig durch Liſenen in Ziegelwerk gegliedert, hoch auf. Dann folgt ein Geſchoß mit joniſcher Ordnung und Palladiomotiv. Ueber dem Geſims eine Baluſtrade, dann ein Stockwerk im Achteck, ſchließlich ein rundes mit welſcher Haube; das Ganze iſt eine ſehr ruhige, folgerichtig entwickelte und im Detail nobele Kompoſition.

Aehnlich mit ſtärker gegliedertem Unterbau, barocker Haube iſt der Thurm von S. Giacomo Apoſtolo, ferner derjenige des Palazzo del Governo und jener der erſt unter dem Einfluß von Palladio's Schule entſtandenen Kirche S. Rocco, denen ſich ſchließlich der durch ununterbrochene planloſe Vertikaltheilungen bei großer Pracht ganz ungenießbare Thurm von S. Sepolcro anſchließt.

In der Kirche S. Aleſſandro nähert ſich Magnani in der übertriebenen Hingabe ans Detail des Grundriſſes S. Georgio in Modena. Die Architektur bleibt ſtreng und etwas trocken. Sein beſtes Werk dagegen iſt der Palazzo del Comune (1627), eine gleichfalls nicht fertige, mächtige Loggia von ſchöner weiträumiger Kompoſition und kräftiger Gliederung, über der ſich ein zweites, einen Saal beherbergendes Geſchoß aufbaut. Eine intereſſante, leider für mich nur in unklaren Umriſſen erkennbare künſtleriſche Individualität ſcheint jener *Alessandro Baldi* geweſen zu ſein, welcher 1597 gemeinſam mit *Francesco Pacchioni* die Madonna della Ghiara zu Reggio erbaute. Leider kenne ich dieſelbe nur durch die Aufnahme Strack's. Es iſt der Grundriß ein intereſſantes Seitenſtück zu den gleichzeitigen Centralbauten, überaus klar und einfach im Syſtem, namentlich demjenigen des Doms zu Brescia verwandt, jedoch durch die elegante feine Ausbildung der Stützen bemerkenswerth.

In Ferrara fand die Richtung Tibaldi's beſonders energiſche Vertreter, namentlich durch den kräftigen aber nüchternen *Alberto Schiatti.* Sein früheſter Bau dürfte das merkwürdige Kirchlein La Madonnina ſein, eine noch ganz vom Geiſt der Frührenaiſſance durchwehte Anlage, deren quadratiſches Schiff durch vier Stützen in griechiſcher Kreuzesform abgetheilt und am Oſtende der entſtehenden drei Schiffe mit drei Choranlagen geſchloſſen wurde. Jene Stützen beſtehen aus je vier gekuppelten Frührenaiſſanceſäulen. Die Façade baut ſich in einfach derben Motiven auf. Reicher iſt der 1573 begonnene Gesù, eine Kirche mit breitem, tonnengewölbten Hauptſchiff, an das je drei Kapellen ſeitlich anſtoßen, quadratiſchem Chorraum und halbkreisförmiger Abſis. Das Detail lehrt, daß Schiatti in formeller Beziehung noch nicht völlig ſicher war. Vieles iſt ungeſchickt: ſo die Häufung der Bogen an den Arkaden, wo neben die toskaniſchen Pilaſter Pfeiler und dicht daran Säulen geſtellt ſind, die jede ihre Archivolte tragen; ferner das Todtlaufen vertikaler Profile in die letztere; die Menge der verkröpften Unterglieder unter glatt durchlaufender Platte; die Trockenheit der Façade, die Häßlichkeit des Ornamentalen. Aber dem Werke iſt eine gewiſſe geſunde Kraft eigen. Dazu kommt eine ſchlichte Verſtändigkeit in der Detaillirung und ſchöne Lichtvertheilung ſelbſt bis in die Ka-

pellen hinein. Das mächtige Kollegium der Jeſuiten (1576) erinnert an dasjenige zu Parma. Aehnlich dem Geſù iſt S. Paolo (gleichfalls 1573 begonnen), ein lateiniſches Kreuz mit dreiſchiffigem Langhaus, deſſen fünf Gewölbſyſteme ſeitlich je in einer kalbkreisförmigen Niſche enden. Der Aufriß der Façade und das Innere iſt handwerklich kräftig, doch ohne Schwung, aber immerhin beſſer geglückt, als im Geſù, namentlich das Tonnengewölbe mit ſeinen großen Stichkappen von glücklicher Geſtalt. Dagegen wirkt die Kuppel und die trübſelige, grau in grau auf Goldgrund gehaltene Malerei unerfreulich. Der letzte bekannte Kirchenbau Schiatti's iſt St. Francesca Romana (1622). Im gleichzeitigen Profanbau wird zwar Schiatti's Name nicht genannt, doch dürfte es zweifellos ſein, daß er auch hierin ſich bethätigte. Es giebt in Ferrara eine Anzahl trefflich komponirter, einfacher, doch palaſtartig gedachter, meiſt ganz in Ziegelrohbau ausgeführter Häuſer, die ſehr wohl unſerem Künſtler zugeſchrieben werden können. So der Palazzo Cicagnara (Via terra nuova 23), eine dreigeſchoſſige edle Front mit nur im Erdgeſchoß aus Hauſtein, ſonſt in Ziegel gebildeten Ortſteinen an den Hausecken, kräftigen Gurten und ſchönem Hauptgeſims, den Palazzo Caraccho (? Via Ciſterna del Follo) mit ſchwerem Ruſtikaportal, feinen Gliederungen bei nicht ganz glücklicher Kompoſition, der zierliche Palazzo Pareschi (Via Madama 35), die unfertige Casa Maffei (Via delle Vecchie) mit hübſcher Treppe, ferner das Findelhaus in Via di Comercio etc.

Der bedeutendſte Bau dieſer Art iſt zweifellos der Palazzo Crispi, welcher dem *Girolamo Sellari da Carpi* zugeſchrieben wird und vor 1538 gebaut worden ſein ſoll. Die zahlreichen im Bau angebrachten Inſchriften reichen jedoch nur bis 1588 zurück, wie denn auch die Entwicklung der ganzen Architektur einer Entſtehung in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts widerſpricht. Die edele Façade erinnert vielmehr an Vignola's Palazzo Farnese in Piacenza, übertrifft ſie jedoch an geſchicktem Wechſel der Motive. Den Hof umrahmt eine doppelte Blendarkadenreihe in anmuthigen lebendigen Formen, wenn auch in der bürgerlichen Stellung des urſprünglichen Beſitzers entſprechender formaler Beſchränkung (Fig. 69). Schon etwas gekünſtelt im Detail, doch noch immer trefflich in der Kompoſition iſt der Palaſt Via Montebello 10, ebenſo der danebenſtehende in Via Bellaria, und namentlich die wohl abgewogene Façade mit zwei Geſchoſſen und ſtattlichen Achſenweiten eines weiteren Palaſtes in Via Montebello, deſſen Namen ich nicht ermitteln konnte. Selbſt kleinere Häuſer dieſer Art, wie Casa Fraschi (Via Garibaldi 112), Casa Bottoni (Via degli Armati 8) behalten doch ihren herrſchaftlichen Charakter.

Neben Schiatti blühten zu jener Zeit auch in Ferrara *Alessandro Balbi*, von dem ich aber hier nur eine kleine Kapelle in St. Maria in Vado kenne; *Francesco Guitti*, der Erbauer von St. Maria della rosa (1624), der Ravennate *Luca Danese*, welcher 1629 St. Maria della Pietà in der Grundform nach Schiatti's Vorbild errichtete u. A. m.

Schiatti's Nachfolger dagegen war *Giambattista Aleotti*, genannt *l'Argenta* (geb. zu Argenta 1546, † 1636.) Seine Bauten in Ferrara ſind unbedeutend; ſeine Hauptbeſchäftigung war der Tiefbau. Zu erwähnen wäre nur die Univerſität, die, obgleich aus dem Gothiſchen umgebaut (1587) doch von einheitlichem Effekt, namentlich durch ihr ſchneidig profilirtes Portal ſich auszeichnet, das Monument des Arioſt (1610—1612), früher in S. Benedetto, jetzt in der Univerſität, und die Façade der Kirche St. Anna (1623). Seinen Ruf erhielt Aleotti durch den Bau des Teatro Farnese zu Parma (1618), von welchem an anderen Orten zu ſprechen ſein wird.

Es ſei hier ſchließlich noch der Palazzo Bevilacqua, jetzt Coſtabili Contarini erwähnt, der von dem 1627 geſtorbenen Kardinal Bonifacio erbaut wurde, ein Werk, das von einem römiſchen Architekten entworfen ſein könnte und durch ſeinen reichen Schmuck an Niſchen, Waffengehängen, Inſchrifttafeln, ſeinem kräftigen Portal mit Balkon und ſeine barockeren Detailformen ſich von den übrigen Paläſten Ferrara's nicht unweſentlich unterſcheidet. —

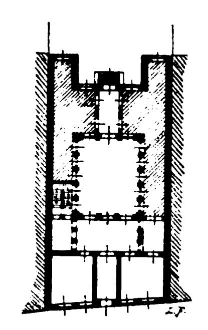


Fig. 69. Palazzo Crispi zu Ferrara. Grundriss.

Einen zwar vielbeſchäftigten aber gleich Schiatti trockenen Vertreter fand die Schule Tibaldi's zu Turin in dem Grafen *Amadeo di Castellamonte*, der ſich 1635 im Dienſt der Herzöge von Modena befand und nach der Belagerung von 1640 Turin wieder aufbaute. Schon vorher war durch ihn die Piazza S. Carlo (1638) angeordnet worden, die man für eine Nachahmung der Piazza del Popolo zu Rom halten müßte, wenn ſie nicht die ältere wäre. Denn an der einen Schmalſeite waren wohl von jeher zwei Kirchen intendirt, wenngleich die Façaden derſelben erſt 1718 reſp. 1863 ausgeführt wurden. In der älteren derſelben, S. Carlo, dürfte nur das kaſſettirte Gewölbe und ſeine reiche Stukkirung intereſſiren. Die an Bologna und Palaſtentwürfe Serlio's mahnende Architektur der den Platz umgebenden, nach einem Plan geſchaffenen Häuſer iſt von einem etwas ſchwerfälligen Ernſt.

Mit dem Jahre 1646 hebt für den Grafen eine höchſt umfang-

reiche Bauthätigkeit an. Zunächst begann er damals den Aufbau des Palazzo reale, eine mächtige Anlage, deren vielgeschossige und vielfenstrige Façade künstlerisch zu beherrschen sichtlich seine Fähigkeiten als Architekten überstieg. Namentlich durch die Umrahmung jeder Wandfläche, die Durchführung fast aller Horizontalen, zerstückelt er die ganze Front in kleine Theile, die das Gesims und die mächtigen Eckrisalite nicht mehr fest zusammenzuhalten vermögen. Das Innere des Palastes ist durchweg neueren Datums. Die Kirche S. Salvatore gehört gleichfalls diesem Zeitraum an, etwas später (1660) entstand das umfangreiche Ospedale maggiore, darauf (1675) die mächtige, gleichfalls nach einem Plan aufgebaute via di Po, eine geschickt angelegte Trace vom Mittelpunkt der Stadt, der Piazza Castello, zum Flußufer. Zwei Privatpaläste, der Palazzo Lascaris (Via St. Teresa 15), der aber unverkennbar im 18. Jahrhundert umgebaut wurde, und der Palazzo Levaldigi, genannt casa di Diabolo (ebenda, Ecke von Via Providentia) fallen durch geschickte Komposition der Vestibüle auf. Die Säulen vor dem Portal sind in der von Delorme erfundenen eigenartigen Rusticirung gehalten. Schließlich schuf Castellamonte das Schloß und Park der Veneria reale, welch ersteres, mehrfach umgebaut, unter der französischen Herrschaft fast gänzlich verstört wurde. Nach alten Stichen[1]) war dieses Schloß ganz nach nordischen Grundzügen entworfen. Ein ringsumschlossener Hof mit Umgängen, dann ein zweiter, der nur nach einer Seite sich gegen das Blumenparterre öffnet. In der Achse das Hauptgebäude, das sich von den zweigeschossigen Flügeln zum viergeschossigen Mittelbau ansteigend aufbaut. Anlehnend links weitere Höfe für Stallungen der Pferde und der Meute, im Hintergrund ein architektonisch angelegter, mit zahlreichen Statuen geschmückter Park. Von gleicher Hand dürfte das Schloß Moncalieri sein, ein riesiges Backsteinwerk mit vier mächtigen Eckpavillons, dazwischen niederem Flügel, in welchem an der Hauptfront mit Geschick die Rundthüren des alten Schlosses eingefügt sind. Die mächtige Terrasse vor der letzteren bietet eine unvergleichliche Aussicht auf die Alpen, ursprünglich waren statt derselben eine hohe Rampe und hinter dem Schloß die Berglehne ansteigende Gartenterrassen projektirt. Das Innere war mir zufälliger Weise nicht zugänglich. Auch Schloß Racconigi gehört derselben Richtung an, wurde jedoch unter Carlo Alberto zu Anfang unseres Jahrhunderts umgebaut.

Das Auftreten französischer Einflüsse in Piemont, die durch die Waffengewalt in zahlreichen Kriegen hineingetragen, durch Heirathen

[1]) Camillo Maria Audibertes, regiae villae poetice descriptae, Turin, 1709.

Savoyischer Fürsten mit französischen Prinzessinnen noch befestigt wurden, macht sich an allen diesen Bauten mit Entschiedenheit geltend. Es ist dies umsomehr zu beachten, weil, wie weiterhin nachzuweisen sein wird, der von Paris ausgehende Klassicismus hier zuerst Nachahmung und eine feste Stütze fand, Turin das natürliche Einfallthor der später die ganze civilisirte Welt berührenden französischen Kunstanschauungen nach Italien wurde. Kurz nachdem der Bau des Luxembourg in Paris vollendet war, in dem Moment also, da eine Mediceische Prinzessin mit vollem Bewußtsein eine neue Richtung der Architektur in Frankreich inaugurirte, die Florentiner Baukunst durch Nachahmung der damals höchst geschätzten Werke Ammannati's, des Pitti-Hofes, dorthin übertragen wurde, ließ sich Marie Christine von Frankreich, die Witwe des 1630 verstorbenen Herzogs Vittorio



Fig. 70. Castello del Valentino bei Turin. Hoffront.

Amadio I., das Schloß del Valentino bei Turin errichten, welches unzweifelhaft das Werk eines Franzosen aus der Schule des *Salomon Debrosse*[1]) (Fig. 70) ist. Der Hauptbau besteht aus einem Corps de logis mit zwei hohen Eckpavillons; davor liegt ein Ehrenhof. Zwei um ein Stockwerk niedrigere Pavillons stehen am Ende der denselben einfassenden gestreckten Seitenbauten. Jetzt erstrecken sich Arkaden in der Verlängerung der letzteren bis an das den Hof abschließende Gitter. Die Anlage kam nicht in ihrer ganzen, ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung zur Durchführung. Der Hauptbau bildete einen lang gestreckten zweigeschossigen, doch gegen den Po zu auf einer Arkade ruhenden Trakt, der durch vier thurmartige Pavillons in drei Theile getheilt wurde. Vor dem Mittel steigt eine hohe Freitreppe bis zu der das Podest überbrückenden Achsenvorlage auf. Je den drei Theilen des Baues entspre-

[1]) Vergl. W. Lübke, Gesch. der Renaissance in Frankreich. Stuttgart 1885, 2. Aufl. S. 334.

hend waren an der Landſeite drei Höfe beabſichtigt, von denen nur der mittlere ausgeführt wurde. Die Seitenflügel derſelben ſchließen wieder mit einem Pavillon ab. An Stelle jenes Eiſengitters war in der Achſe im Bogen ſich vorlegender Hofabſchluß mit einem Thorthurm beabſichtigt.

Die Pavillons haben ſteile und hohe Dächer, die einzigen dieſer Art in Italien. Die Architektur iſt von jenem ſpielenden Reichthum gleichzeitiger franzöſiſcher Werke, namentlich das reizende Motiv des Portales am Hauptbau, eine dreitheilige Arkade zwiſchen durch beide Geſchoſſe reichenden Säulen in den Formen Delormes, darüber eine Attika mit Inſchrifttafel und ein in bewegten Linien gezeichneter Giebel, erſcheinen als direkt von jenſeits der Alpen importirt. Dagegen lehren wieder andere Details, daß der Meiſter des Baues dem Einfluß ſeiner neuen Heimath ſich nicht überall entziehen konnte.

Dieſe Miſchung der Stile zeigt ſich auch, freilich mit Ueberwiegen des Italieniſchen, an dem Hauptbau *E. Lanfranchi's* dem Palazzo della Città (1659), der, dem Genueſer Palazzo Ducale ähnlich durch drei Ordnungen über einander faſt zu ſtark gegliedert, auch jene Delorme-Säulen am Portal unter dem Balkon verwendete. Auch hier iſt das Detail intereſſant gebildet, noch von ziemlicher Strenge, aber an manchen Stellen zu derb. Das Beſte iſt der lichte und großräumige Hof, deſſen Schmalſeiten von luftiger und pikant angeordneter Loggia über je vier unten toskaniſchen, oben joniſchen Säulen abgeſchloſſen ſind. Hierher gehört ferner die Basilica magiſtrale (1679), ein unbedeutender Centralbau in achteckiger Form. Die Villa della Regina, jetzt Mädchenpenſionat, eine geſchickt angelegte, ein Thal beherrſchende, aber künſtleriſch unbedeutende Anlage, gleichfalls von belebter Silhouette, weil mit dreigeſchoſſigem Mittelriſalit und ebenſolchen ſchmalen Eckpavillons, dagegen zweigeſchoſſigen Flügeln, ſei noch als das Werk eines gleicher Richtung dienenden Architekten, Namens *Viettoli* erwähnt.

Die Zeit nach Aleſſi's Fortgang von Genua, alſo gegen das Ende der ſechziger Jahre, war für die Stadt eine wenig glückliche. Mehr und mehr begann die Uebermacht der Türken auf die Handelsbeziehung der alten Seekönigin zu drücken. Im Jahr 1566 ging Chios verloren, die Entdeckungen der Spanier und Portugieſen gaben dem Handel mit Aegypten einen ſchweren Stoß, tiefe innere Konflikte zwiſchen den alten und den neu durch Andrea Doria unter die „Alberghi“ aufgenommenen Adelsfamilien unterwühlten den Staat, boten Spanien und Frank-

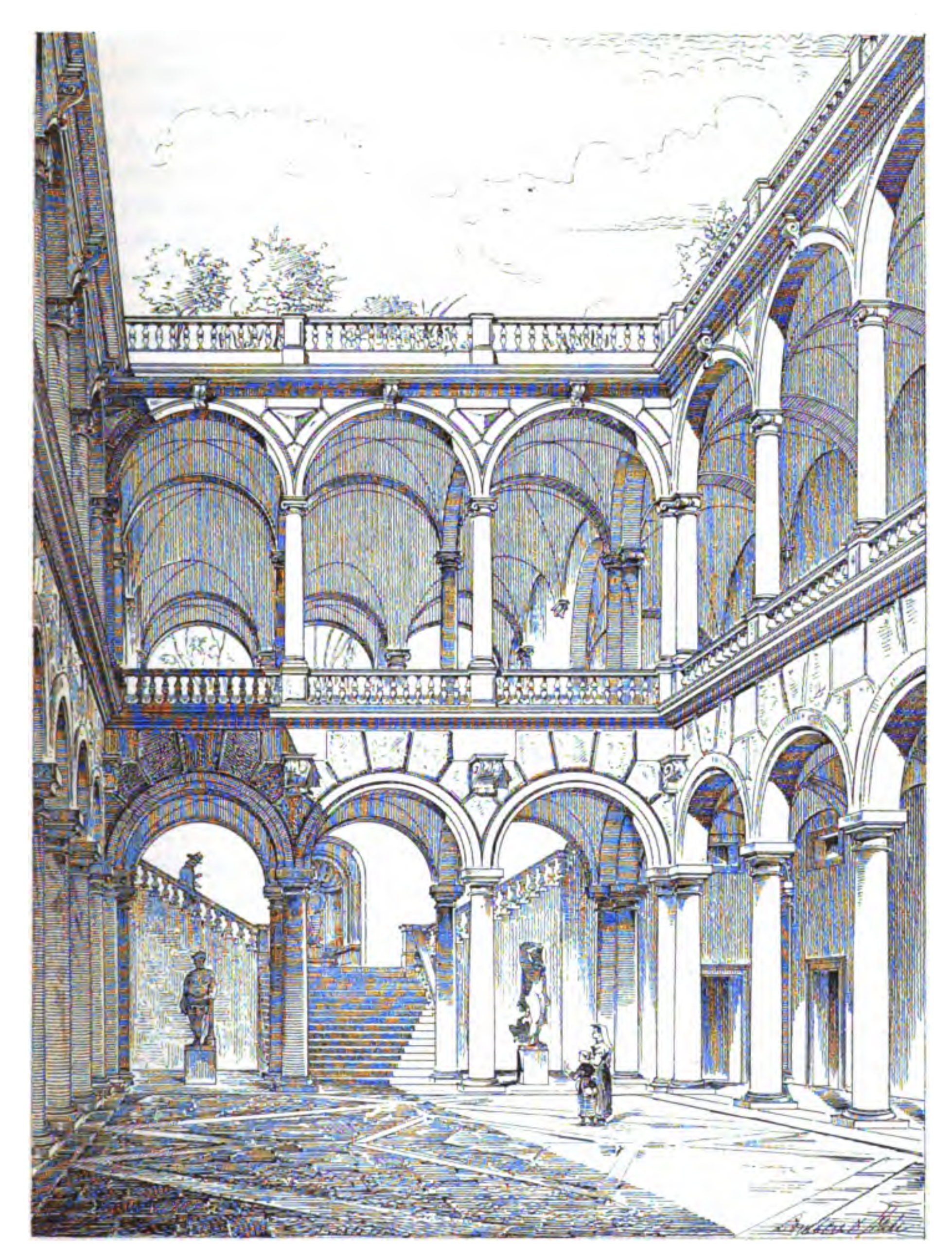


Fig. 71. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Hofanficht.

reich Gelegenheit, in das politifche Leben der Republik einzugreifen. Ja Don Juan d'Austria erfchien mit der fpanifchen Flotte vor dem Hafen

und zwang die Signorie, ſich einem ſchiedsrichterlichen Spruche des Papſtes, des Kaiſers und des Königs von Spanien zu unterwerfen. Endlich kam es 1576 zum Austrag der Verfaſſungsſtreitigkeiten, und nun erſt begann das künſtleriſche Leben ſich von neuem zu entfalten. Jedoch war die Entwickelung der Architektur in Genua ſelbſt unterbrochen. Auf Aleſſi folgte keine direkte Schule. Als der Meiſter, welcher nun an Aleſſi's Stelle tritt, wird *Rocco Lurago* (geb. zu Pelſopra bei Como, † um 1590) genannt. Neben ihm erſcheint *Taddeo Carlone* (geb. zu Rovio bei Lugano), der zwar als Stukkateur und Bildhauer, wie als Maler viel beſchäftigt wurde, von dem Architekturwerke ſich jedoch mit Sicherheit nicht nachweiſen laſſen. Jetzt, wie in der ganzen Kunſtgeſchichte Genua's, treten mithin fremde Künſtler in Vordergrund. Aus der geſchäftsgewandten, kaufmänniſchen Bürgerſchaft, unter den kühnen Seefahrern und weitſchauenden Handelsherren erwuchs kaum ein eingeborener Künſtler von großer Bedeutung. Dieſer Umſtand machte die „Superba" zu einem bevorzugten Wanderziel jener formſicheren Werkmeiſter vom Südhang der Alpen, welche mit unvergleichlichem Geſchick den lokalen Anforderungen und baulichen Gewohnheiten, wie auch den durch Geſchichte und Lage geſchaffenen künſtleriſchen Vorbedingungen ſich anzuſchmiegen wußten und immer etwas von der freien Größe und der monumental einfachen Linienführung ihrer Berge nach dem Süden brachten.

Lurago baute den Palazzo Doria Turſi, ſpäter Jeſuitencolleg, jetzt Municipio, das mächtigſte und unbedingt wirkungsvollſte Bauwerk der Strada nuova. Milizia erzählt, der Meiſter habe für Papſt Pius V. (1566—1572) in dem Städtchen Bosco am Lago Maggiore die Kirche und das Kloſter der Dominikaner gebaut und ſei dann von deſſen Nepoten, dem Cardinal Ghisleri, vergeblich nach Rom berufen worden. Dieſe dürftigen Notizen geben wenig Anhalt für eine nur einigermaßen präziſe Charakteriſirung Lurago's, zumal ich über Exiſtenz und Ausſehen der Bauten zu Bosco keine Auskunft zu geben vermag. Jener eine Genueſer Palaſt aber läßt uns den Meiſter als einen der glänzendſten jener Zeit und meines Erachtens als einen zwiſchen Aleſſi und Tibaldi ſtehenden Baukünſtler erkennen. Was bei Erſterem noch gebunden, ängſtlich und unfrei erſcheint, die Luſt am Kleinen und die Schüchternheit im Großen, entfaltet er zu breiter Pracht. Er nimmt die Motive ſeines Vorgängers ſowie diejenigen, welche dem Tibaldi[1]) zugewieſen werden müſſen, zu großer, einheitlicher Kompoſitionsweiſe auf und verſteht überall dort das Detail zurückzudrängen, wo es nicht

[1]) Dem auch Quatremère de Quincy ohne Angabe der Quelle den ganzen Bau zuſchreibt.

zu ſelbſtändiger Wirkung beſtimmt und dann beſonders kräftig hervorgehoben wird. Vor allem aber iſt er der erſte, der auf das ſchwierige Terrain des bergig engen Genua die Raumgröße des übrigen Italiens überträgt und dieſelbe mit köſtlich maleriſchem Empfinden verbindet. Denn im Palazzo Doria Turſi entwickeln ſich aus der früher meiſt nur durch Futtermauern mit einer Brunnenniſche abgeſchloſſenen Berglehne jener köſtliche Terraſſenbau, der geradezu zum charakteriſtiſchen Merkmal der Genueſer Palaſtanlagen wird, nun erſt erhalten die Säulenarkaden jene vornehme Freiheit und jenes graziöſe Verhältniß, das ſich hier bis in ſpäte Zeiten erhält, nun erſt bekommen ferner die Höfe hinter den Paläſten jene klare und doch reiche Geſtaltung und nobele Perſpektive, Vorzüge, welche Aleſſi wohl erſtrebt, aber bei gleicher Einfachheit des Grundgedankens nur an den in ebenem Terrain vor den Bauten angelegten Höfen erreicht hat.

Der Grundriß des Palaſtes iſt in hohem Grade überſichtlich. Der zweigeſchoſſige Arkadenhof mit toskaniſchen und joniſchen Säulen, leichten Archivolten und gequaderten Mauerflächen, fünf zu drei Achſen breit, zeichnet ſich durch Grazie und Leichtigkeit aus. An den rückſeitigen Umgang legt ſich um zwei Lichtſchächte die glänzende doppelarmige Treppe (Fig. 71). Vom erſten Podeſte gelangt man zu einer reich ausgebildeten Grotte. Köſtlich iſt die Entwicklung der Treppenanlage im Obergeſchoß. Die Arkade gegen den Hof wiederholt ſich hier gegen die rückwärts von der Treppe angeordnete Terraſſe. Ueber einen kleinen Garten ſchaut man zur Brunnenniſche. Die Linien überſchneiden ſich in reichſtem Spiele, die köſtlichſten Perſpektiven öffnen der üppig ſüdlichen Natur einen erfriſchenden Einblick in das ſchön geordnete Menſchenwerk. Die Räume zu Seiten des Hofes reihen ſich ungezwungen an einander. Von künſtleriſchem Werthe iſt namentlich das Veſtibül, ein ſchlichter, rechtwinklicher, mit Kappen eingewölbter Saal, in welchem die Treppe zu dem weſentlich höher gelegenen Hof, beziehentlich zu der ihn umgebenden Arkade ſich befindet. So überſchaut man beim erſten Eintritt in das ſtattliche Portal alsbald die ganze Entwicklung des Baues bis hinauf zur hohen Futtermauer der Berglehne, und genießt ein großartig architektoniſches und doch maleriſches Geſamtbild von unvergeßlicher Wirkung.

Kaum minder bedeutend iſt die Façade (Fig. 72). Unverkennbar zeigt ſich Lurago hier als Nachahmer Aleſſi's und ſpeziell von deſſen Villenbauten beeinflußt. Denn eineſtheils erinnert das Motiv der kannelirten, hier toskaniſchen Pilaſter, des mit dem darüber befindlichen Halbſtock verbundenen Obergeſchoſſes, die gleiche Anordnung der Etagen in der unteren ruſticirten Hälfte des Hauſes, die mächtige Gurtplatte durch-

aus an die geschilderten Hauptwerke des älteren Meisters, aber anderntheils wäre eine derartig großförmige, monumentale Ruhe, Einfachheit des Grundgedankens ohne die Thätigkeit der oberitalienischen Meister, ohne Palladio und Tibaldi in dieser Zeit nicht möglich gewesen. Die Stimmung des Baues entspricht zwar noch völlig der Hochrenaissance, doch ist das Detail schon überall voller und freier, minder zierlich, doch individuell reizvoll. Das Untergeschoß ist durch rusticirte, gleichfalls toskanische Pilaster abgetheilt, die Fensterstürze sind durch kräftige Quaderung ausgezeichnet, über diesen ragen große Fratzen bis zu den schlichten Mezzaninfenstern auf. Die Gliederung der Oeffnungen des Obergeschosses ist einfacher bis auf den wuchtigen ornamentalen Schmuck des Mezzanin's. Das Hauptgesims wurde mit großen Konsolen von hoher Schönheit und Wirkung ausgestattet. Im Portale zeigt sich allein noch ein Rest von jener Unfreiheit und Eckigkeit, welche der älteren Genueser Schule hie und da anhaftet. So sind die Figuren und Trophäen und das Wappen über der toskanischen Ordnung mit dieser organisch nur wenig verbunden, erscheinen, als ob sie nur zum Aufputz an ihre Stelle gesetzt wären. Die Wirkung der mächtigen neun Achsen breiten Façade liegt in der ruhigen Folge desselben großen Motivs, in der mächtigen Geschlossenheit der durch Gurt und Hauptgesims streng zusammengefaßten Glieder des majestätisch an die enge Straße sich vordrängenden Baues. Sie wird auf das höchste gesteigert durch den Anbau zweier graziöser, je drei Achsen breiter Arkaden, die sich über dem weiterhin als Terrasse sich fortziehenden Sockel als Fortsetzung des unteren Hauptgeschosses erheben und die Formen der Hofarchitektur außen wiedergeben. Der überaus geistvoll durchgeführte Kontrast zwischen ihrer zierlichen Leichtigkeit und der Wucht des Hauptbaues zeugt von dem seltenen Kompositionstalente des Meisters.

Von weiteren Bauten Lurago's weiß man mit Bestimmtheit nichts. Doch läßt sich aus der Verwandtschaft einzelner genuesischen Paläste mit seinem Hauptwerke mit einigem Anspruch auf Beachtung der Schluß ziehen, daß ein dem Munizipio gegenüber gelegener Palast gleichfalls sein Werk sei.

Diesen, den Palazzo Salvago, jetzt Serra, schuf im Inneren namentlich hinsichtlich der jetzigen, hochinteressanten Treppenanlage *Tagliafico* (1755) unter *Charles de Wailly's* Leitung gänzlich um. Von letzterem Meister stammt auch das heutige Hauptgesims. Der Palast ist, obgleich nur fünf Fenster breit, mit zwei seitlichen Risaliten versehen. Die Architektur einfach doch edel; die Hauptwirkung beruhte auf der Façaden-Malerei, indem die Ecken gequadert, die Geschosse durch zwei Säulenordnungen gegliedert und die Fenster von schwerem Orna-



Fig. 72. Palazzo Doria Tursi zu Genua. Façade.

ment umgeben waren. Weiterhin ſchließt ſich, als zu Lurago's Bauten zu zählen in der Strada nuova der Palazzo Brignole Sale an, nach ſeinem rothen Anſtrich il Roſſo genannt, welcher meiſt für ein Werk Aleſſi's gehalten wird. Den merkwürdigen Bau weiß ich nur hier in die Baugeſchichte Genua's einzuordnen. Er ſcheint im Kern ſeines ſpäter weſentlich erweiterten, ſehr reizvollen Grundriſſes noch mit dem Palaſt übereinzuſtimmen, den Rubens als Palazzo Ottavio Sauli bezeichnet. Jedoch müßte die Façade in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig umgebaut worden ſein. Hof und Veſtibül dagegen laſſen ſehr wohl auf Lurago ſchließen. Zwiſchen dieſe beiden Räume iſt noch ein Atrium eingeſchoben, indem gegen das Veſtibül zu die Arkade ſich auf doppelte Achſenweite verbreitert, um, ganz der künſtleriſchen Abſicht des Erbauers des Munizipio entſprechend, durch perſpektiviſche Durchblicke den Effekt zu bereichern und den Bau tiefer erſcheinen zu laſſen. Der Façade wird man gerechter werden, wenn man die niedrigeren Seitenflügel, als wahrſcheinlich ſpätere Anbauten, ſtreicht. Für dieſe ſind die gewaltigen Gurtgeſimſe, wahre Felsrücken, welche dem Hauptbau mit ſeinen wuchtigen Maſſen noch ganz gut zu Geſicht ſtehen, entſchieden zu ſchwerfällig. Der rothe Anſtrich läßt die architektoniſchen Glieder, unter denen in den beiden unteren Geſchoſſen Quaderungen vorherrſchen, noch maſſiger erſcheinen.

Die graziöſere Bildung des Obergeſchoſſes, namentlich die geſchweifte Grundgeſtalt der Sohlbänke ſowie die maſſigen Profile des Hauptgeſimſes gehören unverkennbar der ſpäteren Bauperiode an.

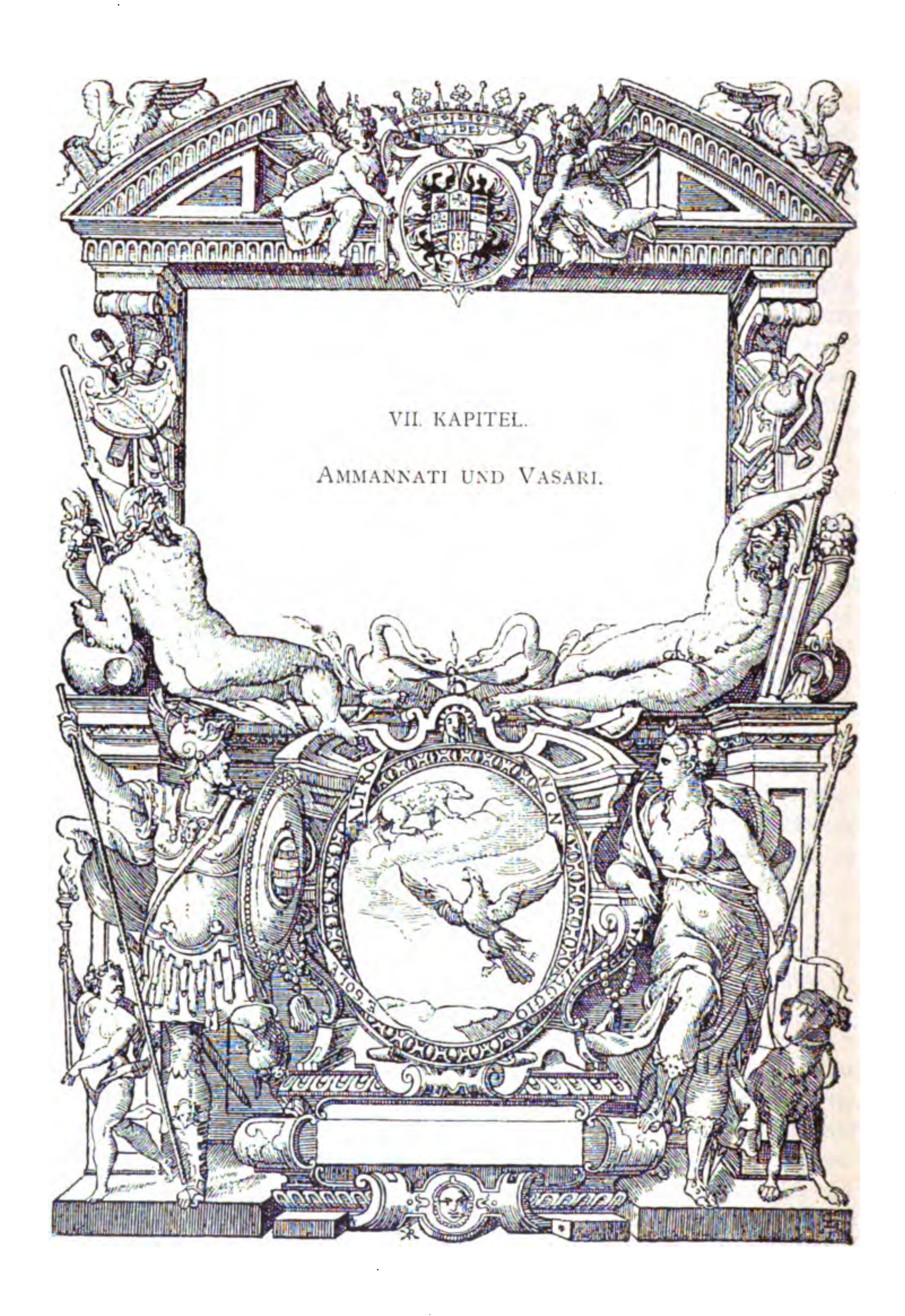
War ſchon die Beſtimmung der Werke Lurago's mit großen Schwierigkeiten und nur beſcheidenem Anſpruch auf Genauigkeit zu ermöglichen, ſo ſchwindet dieſelbe ganz dahin bei dem im Dienſte der Signorie ihm folgenden *Andrea Ceresola*, genannt *Vanone* (geb. zu Lancio), von welchem der Palazzo Ducale, jetzt Governale (1591), errichtet wurde. Ich glaube nicht, daß der jetzt ſtehende, nach dem Brande von 1777 errichtete Bau irgendwelche kontrollirbare Uebereinſtimmung mit dem älteren Palaſt beſitzt. Seine Abmeſſungen gehen ſo völlig über alles Genueſiſche jener Zeit hinaus, daß ſchon um ihrer Größe willen Rubens ſich ſchwerlich die Darſtellung des bei ſeiner Anweſenheit erſt 10 Jahre alten Prachtbaues hätte entgehen laſſen. Nach anderen Quellen, namentlich nach Milizia, war es ein Lombarde Namens *Rocco Pennone* († 1656), der an den alten kleinen Dogenpalaſt jenen neuen, namentlich den noch erhaltenen Portikus mit zwei Säulenhöfen baute; nach Alizeri erſcheint dieſer Architekt jedoch als der Nachfolger Vanone's und in den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Genua thätig. Sichtlich liegen hier Verwechslungen vor.

Als Pennone's Werk kennen wir nur die Dekoration des Chores von S. Lorenzo, an welchem namentlich die barocken Pilafter zwifchen den unteren Fenftern und deren wie aus weichem Teige gebildetes Ornament charakteriftifch find, fowie ferner die trockene und unbedeutende Façade der Kirche S. Siro, beides Leiftungen, welche nicht auf hervorragende künftlerifche Begabung fchließen laffen.

Man kennt ferner die Namen einiger Schüler Lurago's; *Gianbattista Grigo* († vor 1656), *Francesco da Novi,* von dem die jetzt profanirte und nur in den Hauptformen erhaltene Kirche S. Bernardo zu Genua fowie eine gleichen Namens zu Albaro erbaut wurde und *Antonio Orsolino* († 1656), welch letzterer abermals ein Lombarde war und mit mehreren Gefchlechtsgenoffen am Feftungsbau fich bethätigt zu haben fcheint.

Der erften Hälfte des 17. Jahrhunderts gehören noch an: die Brüder *Sebastiano* († 1656) und *Tommaso Poncelli* (aus Oneglia an der Riviera Ponente), ferner *Antonio Corradi, Antonio Torriglia* (aus Genua), *Girolamo Gandolfo* (aus Oneglia), welche letzteren drei mit Grigo das mächtige Armenhaus, einen reinen Nutzbau errichteten, Männer, unter welchen nur Gandolfo, der Schöpfer des reicher gefchmückten Portalbaues (1658), als künftlerifche Individualität, wenn auch nur befcheidenen Ranges, hervortritt. Denn fo groß der Bau als Abfchluß eines Thales gedacht erfcheint, fo riefig feine Ausdehnung, fo intereffant fein um vier Höfe gruppirter Grundriß, das Vorbild des Schloffes Caferta, ift, fo haben die Dekorativformen des Mittelrifalites, welches fich mit der Rampe in 7 Stockwerken über die Thalfohle erhebt und mit breitem, dem Meer zugewendetem, bildüberdeckendem Giebelbau abgefchloffen ift, doch keinen Anfpruch auf künftlerifchen Werth.





VII. KAPITEL.

Ammannati und Vasari.



enn wir an einer langen Reihe von Künstlern nachzuweisen hatten, daß sie in einer mehr oder minder bewußten Gegnerschaft zu dem mächtigen Vordrängen Michelangelo's gewesen, dessen rein individuelle Kunstauffassung theils nicht verstanden, theils aus Ueberzeugung zurückgewiesen hatten, so konnte doch eine so mächtige Persönlichkeit nicht verschwinden, ohne direkte Nachfolger, ohne eine Schule zu bilden. Daß dies hinsichtlich der Malerei und Plastik in reichem Maße geschah, ist eine allbekannte Thatsache. Ueberall dort, wo die Vorbilder durch Anschauung der Natur aus erster Hand gewonnen werden konnten, wo es nicht der Aufnahme einer durch den vielfachen Gebrauch verständlich gewordenen Sprache der Symbole, wie in der Renaissancearchitektur, bedurfte, überall wo die Gedanken primär auf den Beschauer zu wirken vermochten, da zeigte sich Michelangelo in seiner auf Jahrhunderte hinaus bestimmenden Größe, da folgte die breite Menge der Mit- und Nachstrebenden in unbedingter Huldigung seiner Auffassungsart. Aber wo der nur auf sich selbst und auf seine Erkenntniß der zum Ausdruck nothwendigen Mittel gestellte Meister mit dem an der Antike sich aufrichtenden Streben nach fester, typischer Form in Widerstreit kam, vermochte er nur Einzelne zu schwankender Gefolgschaft zu bewegen. Zwar blieb der in ihm wirkende Zug zur Größe in Auffassung und Formgebung eine Errungenschaft der Folgezeit, aber die mit derselben verknüpfte Willkür hielt die Meister und namentlich die ausschließlich die Architektur ausübenden Künstler von ihm fern. So ist es denn erklärlich, warum ein Bildhauer und ein Maler, Ammannati und Vasari, die eigentlichen Träger des Michelangelo'schen Geistes in der Architektur und warum die Stadt, in der Michelangelo seine kapriziösesten Bauwerke schuf, Florenz zur Geburtsstätte des italienischen Barockstiles wurden.

Die selbständigere unter den beiden Künstlererscheinungen ist zweifellos *Bartolomeo Ammannati* (geb. zu Florenz 1511, † 1592), ein Schüler des Jacopo Sansovino wohl nur in den Anfängen der Bildhauerei, die er später unmittelbar unter Michelangelo's Einfluß und in dessen Geist ausübte. Vor seiner Ankunft in Rom (1550) scheint er architektonische Arbeiten nicht gefertigt und auch hier mit Festdekorationen begonnen zu haben. Dann arbeitete er am Bade der Villa di Papa Giulio, wohl nach Vignola's Angaben. Denn die hübschen Formen die er dort schuf, lehnen sich unverkennbar an den Brunnenentwurf des älteren Meisters an, den uns Villamena im Stich erhielt. Die male-

riſche, überaus reizvolle Anlage, ein um ein halbkreisförmiges Becken gelagerter Bau mit zierlichen, offenen Loggien, Treppen und Grottenwerk, zeichnet ſich durch zierlichere Detaillirung und edle Einfachheit der Formen aus. Wir beſitzen aus dieſer Zeit noch weitere römiſche Werke des Ammannati, den Palazzo Rucellai, ſpäter Gaetani, Ruspoli oder Banca Nationale (1556), eine mächtige, ächt römiſch komponirte, 19 Fenſter breite Façade in drei Geſchoſſen, einfachen Grundlinien, ſchönem, reich ausgeführtem Hauptgeſims und der aus Florenz ſtammenden Vorliebe für kräftige Durchbildung der Parterrefenſter, die mit den durch Sohlbankkonſolen verbundenen Kellerluken den dominirenden Façadentheil bilden. Der Bau blieb unfertig, Hof- und Seitenfaçaden ſind neu, ebenſo das Mittelfenſter gegen den Corso. Von der Façade des Palazzo Sacriponte an der Piazza Fiametta gehören dem Ammannati wohl nur die fünf mittleren Fenſter gegen Palazzo Altieri an. Man vergleiche als Beweis für dieſe Annahme die Löwenköpfe an den Fenſtern des erſten Stockes unter einander. Ein Umbau aus der Zeit um 1700, der ſich ſtreng an das Alte hielt, vergrößerte die Anlage. Die häßliche Doppelbekrönung des Achſenfenſters gehört auch dieſer ſpäteren Periode an.

Dieſe Bauten zeigen, daß Ammannati in Rom ſich die ſtrenge Kompoſitionsweiſe und den Reſpekt vor der Antike geholt hatte, daß er in dieſem Sinn von dem in formaler Durchbildung ihm überlegenen Vignola abhängig wurde. Aber doch konnte dauernd in dem Bildhauer, der an Sanſovino's lebendigem Geiſt die Quellen der Kunſt gefunden, der dann die rückſichtsloſe Selbſtherrlichkeit Michelangelo'ſcher Plaſtik empfinden und verehren gelernt hatte, die Strenge der Regel nicht haften. Sobald er die Tiberſtadt verließ, zeigte ſich ſeine Kunſt freier, dem Michelangelo verwandter. Die Florentiner Atmoſphäre war für eine derartige Entfaltung durchaus günſtig.

Cosimo I., ſeit 1537 Herzog von Florenz, war nach Niederwerfung des Filippo de Strozzi im Vollbeſitz fürſtlicher Gewalt, die er mit der Strenge des Siegers, aber zugleich mit hohem Intereſſe für Kunſt und Wiſſenſchaft ausübte. Bald, nach der Eroberung von Siena, nachdem die Landſtädte nunmehr bis auf Lucca ſämtlich ihre Selbſtändigkeit eingebüßt hatten, ſchritt er zur Gründung eines Staates Toskana und umgab ſich, ſeit er für ſich und ſeine Erben, zunächſt den zum Mitregenten ernannten Sohn Francesco Maria, den Titel eines Großherzogs angenommen, mit dem Glanz und Pomp der reichſten Krone Italiens. Und wenn gleich unter den Nachfolgern bald dieſe neue Schöpfung politiſch verfiel, ſo wirkte noch der alte Glanz und der Ruhm der Stadt Florenz, als des bevorzugten Sitzes italieniſcher Kunſt,

kräftig genug nach, um der fchönen Stadt am Arno tief greifenden Einfluß auf die Kunftentwickelung der Folgezeit zu fichern.

Freilich die Zeit der großen Paläfte war vorüber. Ein Gefchlecht, welches den damals noch vielfach unfertigen Palazzo Pitti befaß, mußte fich hüten, zu diefer höchften Verwirklichung fürftlicher Macht durch die Baukunft ein fchwächeres Gegenftück zu errichten. Auch der kirchliche Sinn wirkte hier nicht mehr ftark genug oder die Weltluft der fürftlichen Refidenz zu übermäßig, um Gotteshäufer von annähernd jener Größe, als in Rom, zu fchaffen. Waren es ja die Medicäer felbft,

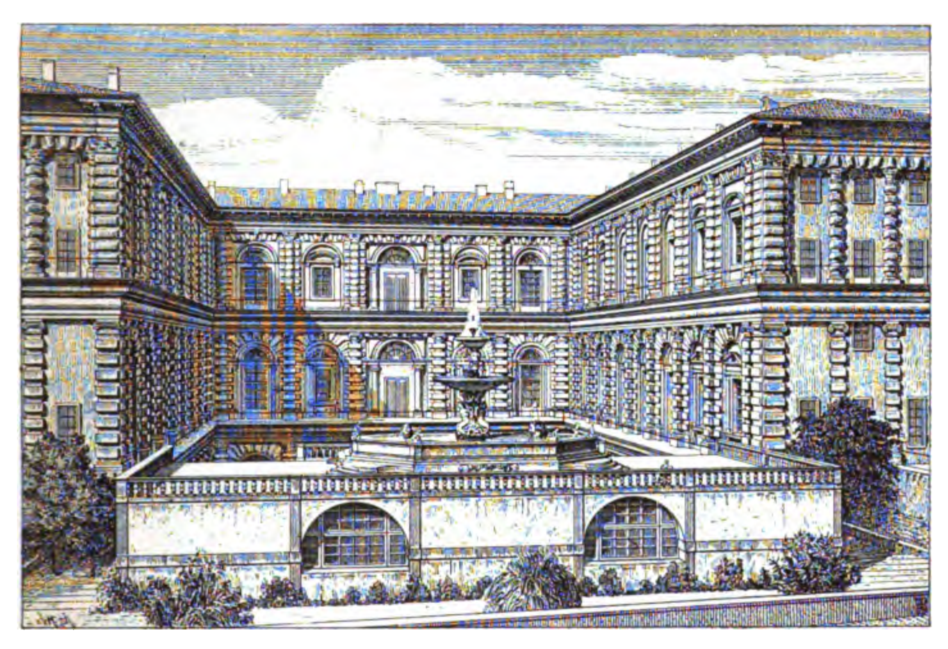


Fig. 73. Palazzo Pitti zu Florenz. Hofanficht.

welche an der Tiber die großartigften Werke gefchaffen hatten. Auch durften die edlen Gefchlechter nicht mehr verfuchen, mit den Fürften im Palaftbau um die Palme ftolzefter Prachtentfaltung zu wetteifern. Wo die Großherzöge nicht für fich felbft bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palaft etwas Hausartiges. Als Neuerung traten Nutzbauten für die Verwaltung, Hofpitäler, Brücken etc. vielfach in den Vordergrund. Die Kirchen bleiben durchweg in befcheidenen Dimenfionen und entbehren jenes Zuges nach prunkender Erfcheinung, der in Rom zu intereffanten Neuerungen führte. Es entwickelte fich mehr eine höfifche Eleganz; das Profil, die Einzelheit wird mit befonderem Fleiß behandelt, da die Steigerung der Kompofition hinfichtlich

der Größe und überraſchenden Wirkung ſich verbot. Das Theater beginnt hier zuerſt Einfluß auf die Architektur zu gewinnen. Mit ihm die Luſt am Neuen, Ueberraſchenden. Florenz ſchreitet in der Entwickelung zum Barock allen italiſchen Städten voran. Hier löſen ſich zuerſt die Ketten der ſo ſchwer erkämpften Regeln der Antike, hier vollzieht ſich Michelangelo's Werk, das Empfinden des Künſtlers ſelbſt an ihre Stelle zu ſetzen. Dies geſchieht zunächſt nicht an den großen Maſſen der Kompoſition, ſondern am Detail. Es wird die Aufgabe der folgenden Zeilen ſein, den Entwicklungsprozeß der Wandlung des Details und die hieraus für die ganze Architektur Italiens ſich folgernden Umgeſtaltungen des architektoniſchen Denkens nachzuweiſen.

Schon bald nach 1556 kam Ammannati nach Florenz [1]), wo ſein erſtes und wohl edelſtes Werk die Brücke St. Trinità war (ca. 1557—1569). Ein Hochwaſſer hatte (1557) die alte Brücke zerſtört. Der Meiſter ſah ein, daß weder der Strom durch Pfeiler zu ſehr eingeſchränkt werden dürfe, noch dem Verkehr zugemuthet werden könne, die hohen Steigungen mittelalterlicher Brücken zu überwinden und ſchuf daher nur drei flach geſtreckte Korbbogen von überaus eleganter, elaſtiſcher Spannung, verzichtete auf allen architektoniſchen Schmuck außer der Profilirung der Hauptlinien, erzielte jedoch durch dieſe einfache und dem Zwecke höchſt angemeſſene Ausbildung eine überaus graziöſe Wirkung, welche es erklärt, warum nunmehr die Herzogin Eleonore von Toledo, die Beſitzerin von Brunellesco's Palazzo Pitti, Ammannati den Auftrag ertheilte, dieſes berühmte, nach dem Garten zu noch nicht abgeſchloſſene Bauwerk zur Vollendung zu führen. (Fig. 73.)

Er ſuchte ſich nach beſten Kräften mit der herben Kraft des größten Meiſters der Frührenaiſſance abzufinden. Schon verſtand man nicht mehr recht, was dieſer mit der gewaltigen Boſſage bezweckt hatte; ſchon war mit der Ruſtika der ſymboliſche Begriff des Ländlichen verknüpft worden. Man ſah in derſelben nicht mehr den Ausdruck höchſter Kraft, jedem Angriffe widerſtehender, feſt gegründeter Macht und ſomit der in ſich abgeſchloſſenen, ſelbſtherrlichen Bedeutung des den Palaſt bewohnenden Geſchlechtes, man fand ſogar ſichtlich in der ungleichen Größe der Steine, ihrer naturwüchſigen Geſtaltung eine Rohheit, die am Kunſtbau nicht zu dulden ſei, die gebändigt und in geſetzliche Formen gebracht werden müſſe. Dieſen Erwägungen ſtand aber die allen Schwankungen des Geſchmacks gegenüber unerſchütter-

[1]) Vergl. Franzesco Bocchi e M. G. Cinelli, le Bellezze della città di Firenze, Florenz 1677. — Guida di Firenze e suoi contorni, Florenz 1874. — Nouveau Guide de la ville de Florence et ses environs, Florenz 1840. — Filippo Baldinucci, Delle noticie de' Professori del disegno, Florenz 1770, u. a. m.

liche, und, felbft als ihr Wefen nicht begriffen wurde, doch noch überwältigende Wirkung der Façade. Bis in den Anfang unferes Jahrhunderts hat niemand nach der großen florentiner Zeit der Frührenaiffance diefes mächtige Werk zu kopiren oder nur ähnlich nachzubilden verfucht,



Fig. 74. Palazzo Giugni zu Florenz. Portal.

man ging an ihm vorüber wie an einer Naturerfcheinung, die mit Menfchenwerk nichts gemein hat, aber alle Zeiten haben mit Staunen und Bewunderung zu dem Bau hinaufgefchaut, der „vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, den höchften bis jetzt erreichten Ausdruck des Erhabenen voraus hat.“ (Burckhardt.)

Auch Ammannati ſah wohl ein, daß er im Hofe der Façade (Fig. 73) gerecht zu werden verſuchen müßte, auch er überzog die Pilaſter reſp. Halbſäulen und die dazwiſchen ſich öffnenden Rundbogenarkaden, welche in drei Geſchoſſen übereinander drei Seiten des Hofes umfaſſen, mit wuchtiger Ruſtika, auch er verzichtete an den Kämpfern auf Geſimſe, an den Bogenſcheiteln auf Schlußſteine, um eine entſprechende große und mächtige Wirkung zu erzielen.

Aber er vermochte nicht annähernd die harmoniſchgroße Stimmung zu ſchaffen, welche die Façade beherrſcht. Er glaubte der Wucht der Quaderung eine entſchiedene Abſchwächung von unten nach oben geben zu müſſen. Im Erdgeſchoß umſchließen die toskaniſchen Halbſäulen und die Arkadenpfeiler dicht aneinander gereihte ununterbrochene Streifen von Boſſage. An den joniſchen Halbſäulen des Mittelgeſchoſſes dagegen wechſelt der freie Schaft mit quadratiſchen Würfeln ab, eine meines Wiſſens hier zuerſt nach dem Vorbilde des Palazzo Marino in ſo konſequenter Durchführung auftretende, ſpäter vielfach verwendete, recht unglückliche Bauform; die korinthiſchen Pilaſter des dritten Geſchoſſes endlich haben eine leichtere Boſſage mit breiten, den Schaft freilegenden Fugen. An dieſen ſind je zwei Pfeiler angelehnt, die durch einen gequaderten geraden Sturz mit einander verbunden ſind und ſomit die die Fenſter reſp. in den Mittelaxen die rundbogigen Arkaden beherbergenden Mauerflächen einſchließen. Auch im Mittelgeſchoß ſind einzelne Arkaden vermauert und Fenſter an ihrer Stelle eingeſetzt, um ſo einen belebteren, abwechſelungsreicheren, mehr maleriſchen Eindruck zu ſchaffen. Nach der dritten Seite ſchließt den Hof ein intereſſanter, ovaler Tropfſtein-Grottenbau ab, über dem ſich eine breite Terraſſe in der Höhe des erſten Geſchoſſes hinzieht. Dieſe wieder trägt ein achteckiges Baſſin, aus dem eine reizvolle Fontaine hervorwächſt. Das Detail iſt höchſt intereſſant wegen ſeines Schwankens zwiſchen der Regel und den Michelangelo'ſchen barocken Neigungen. Vor Allem erfreut die ruhige Herrſchaft der kräftigen Geſimſe, die Wucht der Glieder, die kernige Kraft der Profile, dabei die relative Feinheit des Details. Die Formen in den Loggien weichen dagegen ſchon ſtark von den klaſſiſchen ab: da ſind Giebel, deren ganzes Profil Knicke macht, Konſolen die aus ſtarkem Leder gefertigt zu ſein ſcheinen, ja durch Nähte zuſammengehalten werden und dergleichen mehr. Der Geſamteindruck iſt ein grandioſer, wenn gleich der Bau weniger weiträumig erſcheint als er wirklich iſt. Man darf freilich bei den vielfach aus Serlio's Lehrbuch entlehnten Künſteleien des jüngeren Meiſters nicht an die ſchlichte Größe Brunellesco's ſich erinnern. Wohl aber vermochte Ammannati die-

fem in dem Ausbau der Façade gerecht zu werden. Die riefigen Bogenöffnungen des Parterres wurden vermauert und in diefelben neue Prachtfenfter gefetzt, die ganz im Sinne Michelangelo's komponirt und bei kräftigfter Wirkung von hoher Feinheit der Durchführung find. Ueber dem breiten Poftament kragt fich die Sohlbank auf zwei hohen Konfolen vor. Zwifchen diefen ein prächtig modellirter Löwenkopf, welcher Waffer in



Fig. 75. Casa Fiaschi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

ein untergefetztes Marmorbecken fpeit. Die Gewände treten in fchwerem Profil weit vor die fie feitlich begleitenden Lifenen. Diefe letzteren tragen Konfolen, welche als rechtwinklige, nur mit Pfeifen gefchmückte Klötzchen gebildet find. Ueber ihnen ein einfach derber Giebel. Das Ganze ift eines der trefflichften Beifpiele einer „fenestra terrena", wie fie mehr und mehr das beliebtefte Zierftück des florentinifchen Palaftbaues wurden.

Das Innere des Palazzo Pitti enthält verhältnißmäßig wenig aus Ammannati's Zeit. In dem von *Matteo Rosselli* (1577—1650) ausgemalten Raum neben dem Ballſaale ſcheinen die Kamine ſein Werk zu ſein. Ebenſo erinnern Formen in der Galerie neben dem Speiſeſaal an den Meiſter. Die Mehrzahl der Räume dürfte jedoch der Zeit um 1680—1700 angehören, denn es zeigen ſich neben derben Barockformen ſchon chineſiſche Einflüſſe namentlich in der Kapelle, wohl einem früheren Chambre de lit von reicher an franzöſiſche Kunſt mahnender Ausſtattung.

Eine Reihe weiterer Palaſtbauten zeigen, daß der Künſtler es verſtanden hatte, dem Kunſtſinn der Großen von Florenz gerecht zu werden.

Der hervorragendſte hinſichtlich der Feinheit der Durchführung des Details darunter dürfte der Palazzo Giugni (1560) an via degli Alfani ſein. Die Kompoſition iſt einfach und edel, das Portal (Fig. 74) ein Rundbogen, von einem Ruſtikagewände umgeben. Dieſem zur Seite zwei mit einem Flechtwerk verzierte Streifen, welche in ein kräftiges toskaniſches Triglyphengebälk tragende Konſolen enden. Die fenestra terrena iſt mit ſchweren Konſolen für die Sohlbank und etwas leichteren für die einfache Verdachung gebildet. Ueber den Gurtgeſimſen in zwei Geſchoſſen ſcheitrechte, gequaderte Fenſter, die von Wandſtreifen umgeben und mit einem Simſe abgeſchloſſen ſind. Das Hauptgeſims ſcheint viel jüngeren Datums zu ſein. Hübſches kräftiges Detail weiſen auch die Fenſter der Hoffront auf. Ueberall eine gedrängte, koncentrirte Kraft, Einfachheit in den Hauptmotiven, Reichthum in zierlichen ornamentalen Gliedern, in den Thierköpfen unter den Konſolen, der Form der Letzteren, den Zwickelreliefs und dergl.

Noch reicher und faſt dem Aleſſi verwandt ſind die beiden ſchönen Erdgeſchoßfenſter der Casa Fiaschi, via de Serri No. 10, deren Portal und obere Geſchoſſe nur mit jener in Toskana allgemeinen Ruſtikaanordnung ausgeſtattet ſind, die in einer gleichmäßig breiten Schicht von Steinen an Gewänden und Rundbogen, jedoch ſpitz nach oben zulaufendem Schlußſtein beſteht. Die Konſolen jener Prachtfenſter (Fig. 75), je zu zweien gekuppelt, und auf Löwenfüßen ruhend, bekrönt ein joniſches Kapitäl, die Sohlbank iſt als Platte gebildet und mit einem Mäander geſchmückt, während ein laufender Hund die Platten des Giebels dekorirt. Dieſer ruht auf hermenartigen Pilaſtern, die in einer Konſole enden.

Zunächſt dieſen ſtehen die Fenſter des Palazzo Pazzi, jetzt Ramirez de Montalvo (Fig. 76), an denen namentlich die zierliche Bildung der Sohlbankkonſolen und die im Relief gehaltenen Trophäen, welche die Brüſtungsplatte ſchmücken, als wohlgelungen zu erwähnen

find. Die ganze Façade ift mit reichen und edlen Sgraffiten, ähnlich jenen am Palazzo dei Cavalieri in Pifa, gefchmückt.

Der große, den mehr hausartig komponirten, eben genannten Ge-

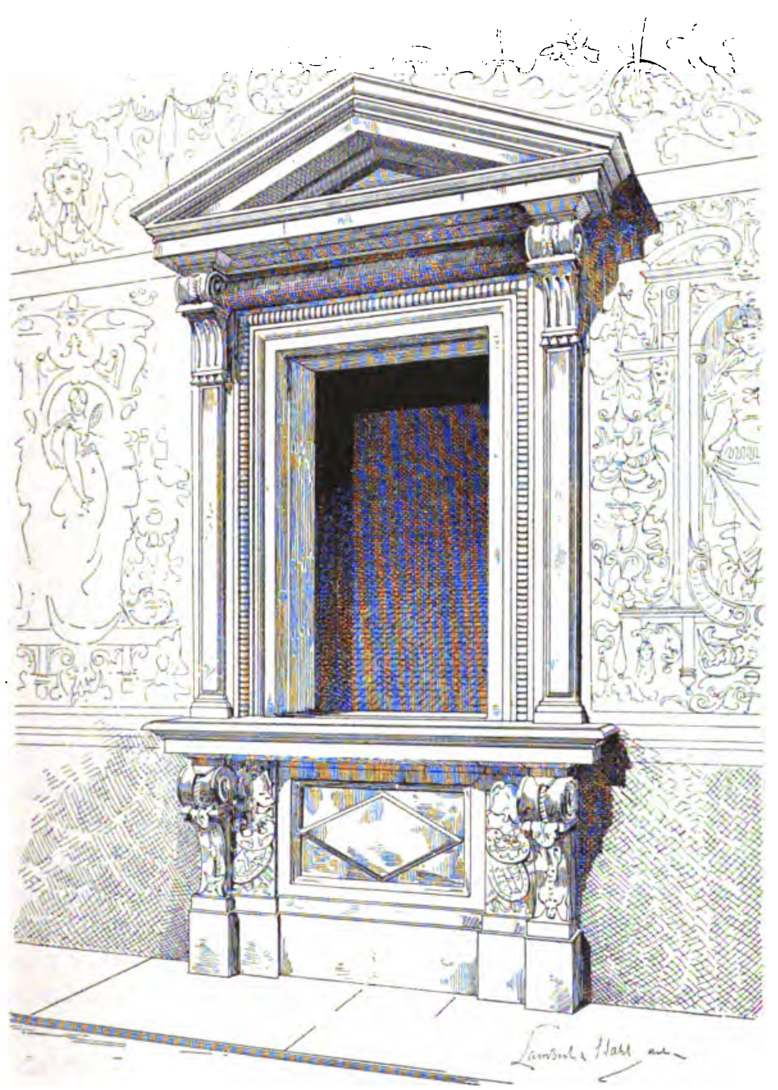


Fig. 76. Palazzo Pazzi zu Florenz. Erdgeschossfenster.

bäuden gegenüber wieder zu vollem Palafttypus fich erhebende Palazzo Pucci gehört nur in feinem Mittelbau dem Ammannati an; auch diefer fcheint fpäter verändert worden zu fein. Es befteht noch ein Theil eines Frührenaiffancehofes, welcher durch Ammannati's ftatt-

liche aber unfertige Neuanlage verdrängt werden sollte. Im Erdgeschoß Pfeiler mit toskanischen Kapitälen von drei Bossenringen umfaßt, über diesen und den Rundbogen ein verkröpftes Gebälk, Pilaster in zwei Ordnungen als Wandgliederungen, zwischen diesen Fenster, an denen der Einfluß der Biblioteca Laurenziana unverkennbar ist. An der jetzt 23 Fenster breiten dreistöckigen Außenfront, die infolge der engen Straße schwer zu überschauen ist, wurde das Mittelrisalit besonders hervorgehoben und mit einem allerdings sehr flach gebildeten Triglyphengebälk versehen, ist ferner ein von toskanischen Pilastern umsäumtes Portal, darüber je ein wirkungsvolles Achsenfenster in beiden Geschossen, sind Balkone und kräftig gebildete Erdgeschoßfenster angeordnet, während die Detaillirung der Flügel mehr Anspruch auf Korrektheit als auf Wirkung erhebt.

Wie Ammannati um jene Zeit sich ein fürstliches Schloß dachte, erkennt man aus dem leider unfertig gebliebenen und auch bei der späteren Fortsetzung durch *Francesco Pini* und *Filippo Juvara* nicht vollendeten Palazzo della Signoria, jetzt della Provincia zu Lucca (seit 1577). Dem ersten Projekt gehört zweifellos der Vorhof an, der von einer mächtigen Arkade mit rusticirten Pfeilern und elf zu sieben Rundbogen umgeben ist. Aus den Zwickeln wachsen barocke Konsolen hervor, die das Gurtgesims tragen. Ueber diesem sind an einer Seite spätere schlichte und an der andern mächtige Fenster in Palladiomotiv, ähnlich jenem in der Achse des Palazzo Pucci in Florenz, angeordnet. Die schönen und großen Verhältnisse des Hofes lassen darüber hinwegsehen, daß die Rustika, weil nur an der Vorderfront angebracht, etwas Dekoratives hat. Ein Schaustück sonderbarer Art ist die Façade gegen Piazza grande, eine Blendmauer vor der hier des Hinterbaues entbehrenden Loggia. Im Parterre sind die Pfeiler durch Rustikaverzahnungen angedeutet, dazwischen sind Nischen und Inschriftstafeln in barocken Formen, sowie das einfach rusticirte Portal angebracht, darüber abwechselnd jenes Palladiomotiv und einfache Fenster, als Abschluß ein Sparrengesims. Das Detail ist oft derb und mangelhaft, so daß man es für Schülerwerk halten möchte, die Komposition aber nobel und groß gedacht. Vom ersten Hof führt ein Vestibül, welches unmittelbar nach dem des Palazzo Farnese gebildet ist, zum zweiten. Dieser ist unverkennbar in der Ausführung Juvara's Werk. An der mächtigen, gut komponirten, doch inhaltsleeren Hauptfaçade gehört diesem wohl nur das Portal. Wie groß Ammannati's Antheil an derselben ist, wage ich nicht zu entscheiden. Das Innere war mir nicht zugänglich.

Auch sonst war Ammannati in Lucca thätig. Der Palazzo Bernardi, jetzt Micheletti am Domplatz (Fig. 77) gehört ihm wohl zweifellos an, obgleich einiges Detail auf die Mitte des Jahrhunderts hinweist

(Kartuſche über linkem Portal): ein Bau mit nur drei Fenſter Front, Ruſtikaportal und ſchlichten Fenſtern in den Obergeſchoſſen, deſſen Reiz beſonders in der Anordnung einer anſtoßenden, einem Erdgeſchoß gleich gegliederten Gartenmauer liegt. Hier findet ſich in der Achſe ein joniſches, Serlio's Entwürfe zu ſolchen nachgebildetes Ruſtikaportal und zur Seite je eine derb gequaderte fenestra terrena, darüber ein feines Hauptgeſims mit einer Baluſtrade. Das Ganze iſt von hervorragend

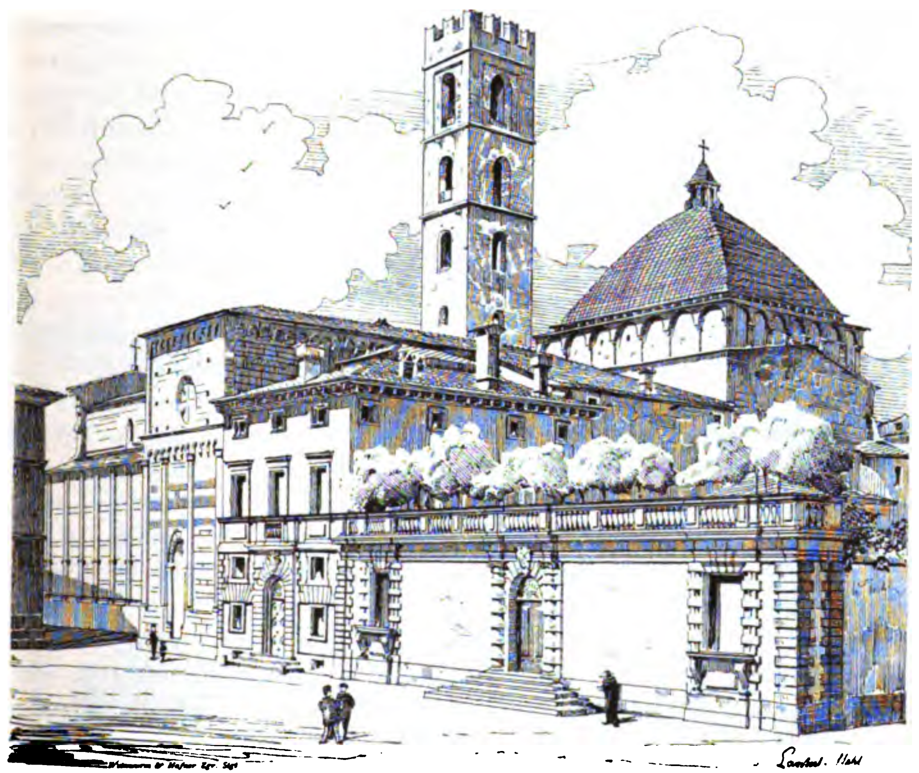


Fig. 77. Palazzo Bernardi Micheletti zu Lucca.

maleriſcher Wirkung, edlem Detail, hoher Kunſt im Profil. Derber, wohl aus Ammannati's Schule, iſt der Palazzo Bernardini; eine mächtige dreigeſchoſſige Anlage mit weit ausladendem Sparrengeſims von vornehmer in ſich abgeſchloſſener Kompoſition, barockem Detail. Dies zeigt ſich beſonders in den großen Muſcheln zwiſchen den Segmentgiebeltheilen der Parterrefenſter, den rieſigen Fratzen zwiſchen den Konſolen unter den ſonſt einfach derb gebildeten Fenſtern des Obergeſchoſſes. Ferner gehört hierher der Palazzo Cittadella, welcher maleriſch mit drei Flügeln um einen ſchlichten Pfeilerhof gruppirt,

und an der die vierte Seite abſchließenden Mauer durch ein Portal in toskaniſcher Ruſtika, darüber durch einen graziöſen Balkon gegliedert iſt. Aehnlich, doch weiträumiger, um zwei Höfe gruppirt, der Palazzo Mazzarosa mit ſchöner, doch etwas älterer Halle im Erdgeſchoß u. a. m.

In Cortona gehört demſelben Typus der trefflich detaillirte vielleicht etwas jüngere Palazzo Tomasi (Via Janelli) an, während der groß angelegte Palazzo Pretoria, als Regierungsgebäude der Medici, an Dimenſionen wie an Werth der Kompoſition über denſelben herausragt, obgleich er nur drei Achſen breit iſt. Die Fenſtergewände der beiden Obergeſchoſſe, des Mezzanins, ſowie die toskaniſchen Portale ſind durchweg ruſticirt, ebenſo nach der landesüblichen Regel die Ecken, die mächtigen Wandflächen wurden in Putz ausgeführt, das Ganze bildet trotz ſchlechteſter Erhaltung eine überaus wirkungsvolle und kräftige Architektur.

In Arezzo finden ſich einzelne Häuſer, welche dem von Ammannati in Florenz geſchaffenen Typus folgen, ſo in der Via Cavour No. 20, die Kaſerne der Carabinieri No. 31; etwas weiter fortgeſchritten No. 39; beſſer, namentlich gut ornamentirt, mit intereſſanten Eckſäulchen an der Ruſtika No. 45; von derſelben Hand No. 47 und der Biſchofspalaſt (1595).

Hier findet ſich auch einer der wenigen dem Ammannati zugeſchriebenen Kirchenbauten: St. Maria in Gradi (1592). Die Wände der einſchiffigen Kirche ſind durch ſchwere gekuppelte toskaniſche Pilaſter gegliedert, die Kapellen zwiſchen dieſen viereckige Niſchen, wie in der Badia des Vasari. Ueber dem Kranzgeſims befindet ſich eine zweite, die flache Decke tragende Ordnung. Der Chor allein iſt mit einem Tonnengewölbe abgedeckt. Die Façade iſt ſo erſchreckend geiſtlos, daß man ſie Ammannati nicht zur Laſt legen darf.

Auch die weitaus größere Jeſuitenkirche S. Giovannino zu Florenz (1581 begonnen, 1656 von *Alfonso Parigi* vollendet) iſt eine innen ganz nüchterne Halle mit flacher Decke. Die Façade aber erweckt lebhafteres Intereſſe, weil ſie eine Fortbildung des Motives der Biblioteca Laurenziana iſt. Ihr Entwurf ſtammt von Ammannati, die matte Gliederung iſt aber dem jüngeren Vollender zuzuſchreiben. Die Mitte der zweigeſchoſſigen Kirche bildet einer jener pfeilerartigen Mauerkörper, die wir im Treppenhaus der Bibliothek kennen lernen, in welchen das ſchlichte Thor und das ſchon ſtark barocke Achſenfenſter angebracht ſind. Dann folgen eng geſtellt, zwiſchen Pilaſtern je zwei Halbſäulen in jedem Geſchoß, darauf ein zweiter, das Obergeſchoß abſchließender Pfeiler mit Niſchen als Dekoration, weiterhin im untern Geſchoß eine Halbſäule und endlich der Eckpfeiler. Der Giebel über der oberen Ordnung iſt verkröpft.

Gegen das Ende ſeines Lebens ſcheint Ammannati noch einmal in Rom längere Zeit zugebracht zu haben und zwar als beſonderer Günſt-

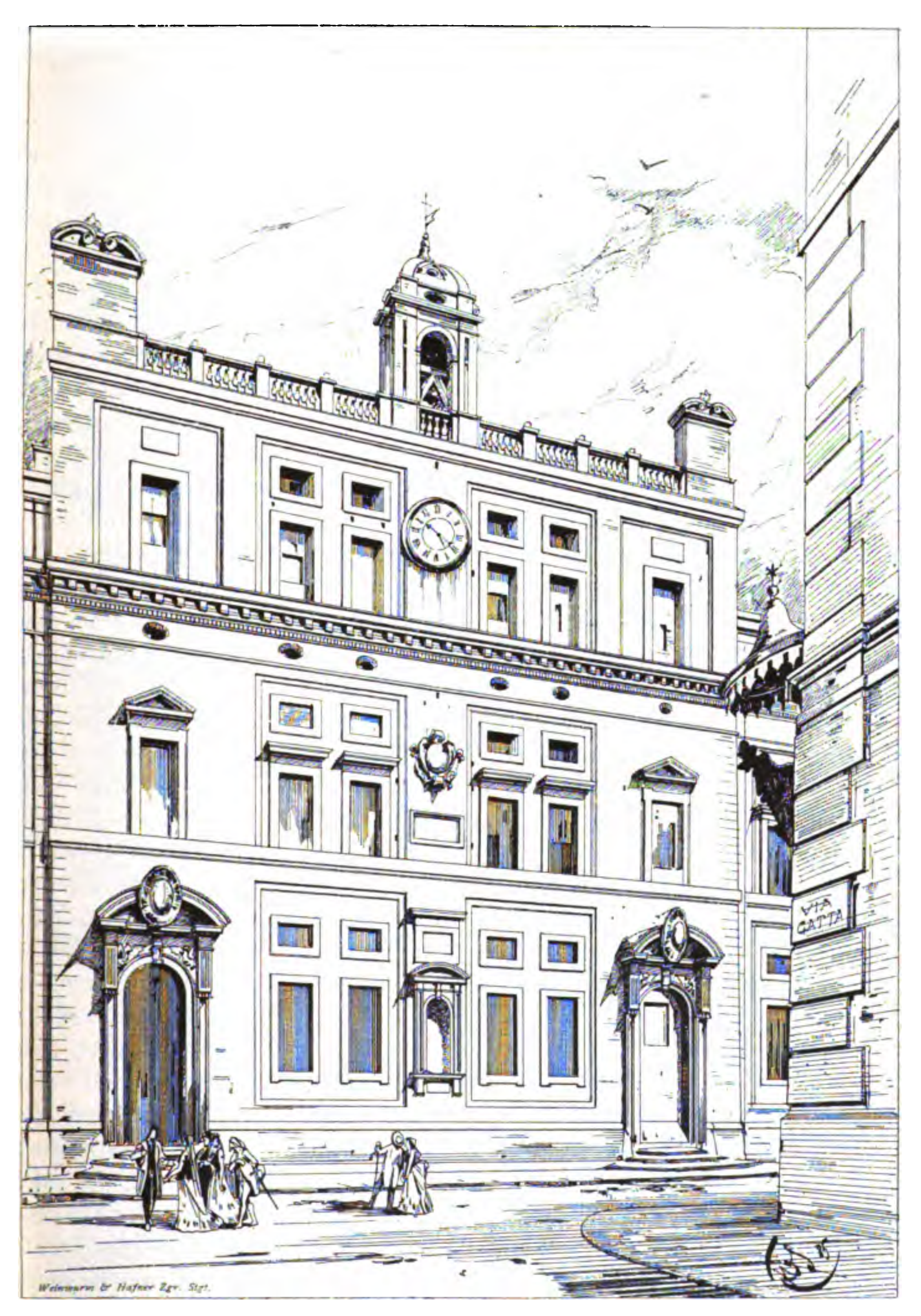


Fig. 78. Collegio Romano zu Rom. Façade.

ling der Jeſuiten, welchen er ja auch mit einer Stiftung für die Kirche S. Giovannino einen beträchtlichen Theil ſeines Vermögens hinterließ. Hier ſchuf er den quadratiſchen Hof im Collegio Romano (1582), welcher aus je 5 Arkaden über Kämpfergeſimſen auf glatten Pfeilern mit vorgeſtellten unten joniſchen, oben korinthiſchen Pilaſtern beſteht; die Geſimſe ſind unverkröpft, vertikal nur durch Zahnſchnitte gegliedert: Das Ganze, eine ruhige, würdige, alles Ornamentes entbehrende, dabei groß-räumige Anlage, gilt mit Recht für eine der beſtwirkenden ihrer Art in Rom, obgleich ſie nicht fertig iſt und ſehr unter dem Einfluß der mesquinen Façade gegen S. Ignazio und der Vermauerung einzelner Arkaden leidet. Die Einfachheit, der Mangel alles Pathetiſchen wirkten gerade für jene Zeit entſchieden beſtimmend. In einer Reihe ſpäterer Hofanlagen erkennt man die Wirkung dieſes Baues, der noch einmal das einfache Programm der älteren Schule fest und klar darlegt. Die mächtige Façade (Fig. 78), deren Grundgeſtaltung beſtimmt wurde durch den Umſtand, daß ſich hinter derſelben Schulſäle mit vielen und dicht geſtellten Fenſtern befinden, iſt dagegen eine in der Vertheilung der Maſſen ſo willkürliche und im Detail ſo unerfreuliche, daß es ſchwer wird, in beiden Theilen des Kollegs einen Schöpfer zu erkennen. Die Front wurde in drei Theile getheilt, die Breite der mittleren war bedingt nach links durch das in der Axe des Haupthofes liegende Thor. Gleich weit, das heißt um zwei gekuppelte Fenſter entfernt von der Axe, welche durch eine Niſche im untern und durch ein Wappen im zweiten Geſchoß angedeutet wurde, iſt rechts eine zweite Thüre angelegt, ohne daß hier eine ſolche berechtigt ſei. Jene gekuppelten Fenſter faßt ein ſchlichtes Liſenen-Rahmenwerk in zwei Hauptgeſchoſſe je mit einem Mezzanin zuſammen, welches mit einem Gurt und Hauptgeſims und Eckliſenen und den ſehr einfachen Gewänden die einzige architektoniſche Gliederung bilden. Aber die Abtheilung der Fenſter in rhythmiſch wechſelnden Gruppen verleiht der Façade ein gewiſſes Leben, die Schlichtheit der Durchbildung entſpricht dem Zwecke des Gebäudes ebenſo wie die gigantiſche Ausdehnung, welche nach der Höhenrichtung durch ein drittes Geſchoß über dem Mittelriſalit noch mehr geſteigert wird, der Macht des Ordens. Gehört die Façade wirklich dem Ammannati an, was bei ihrer eigenartigen Geſtaltung wohl bezweifelt werden kann, ſo iſt ſie ein intereſſanter Beweis dafür, wie früh man in Rom, verleitet durch die Façaden der Kirchen, auf organiſche Ausbildung der Anſicht von innen heraus verzichten und das Aeußere als ſelbſtändiges Dekorationsſtück zu behandeln lernte. In Florenz wäre dergleichen zu jener Zeit ſchwerlich möglich geweſen.

Der Palazzo Mattei, ſpäter Negroni, jetzt Sermonetta zu

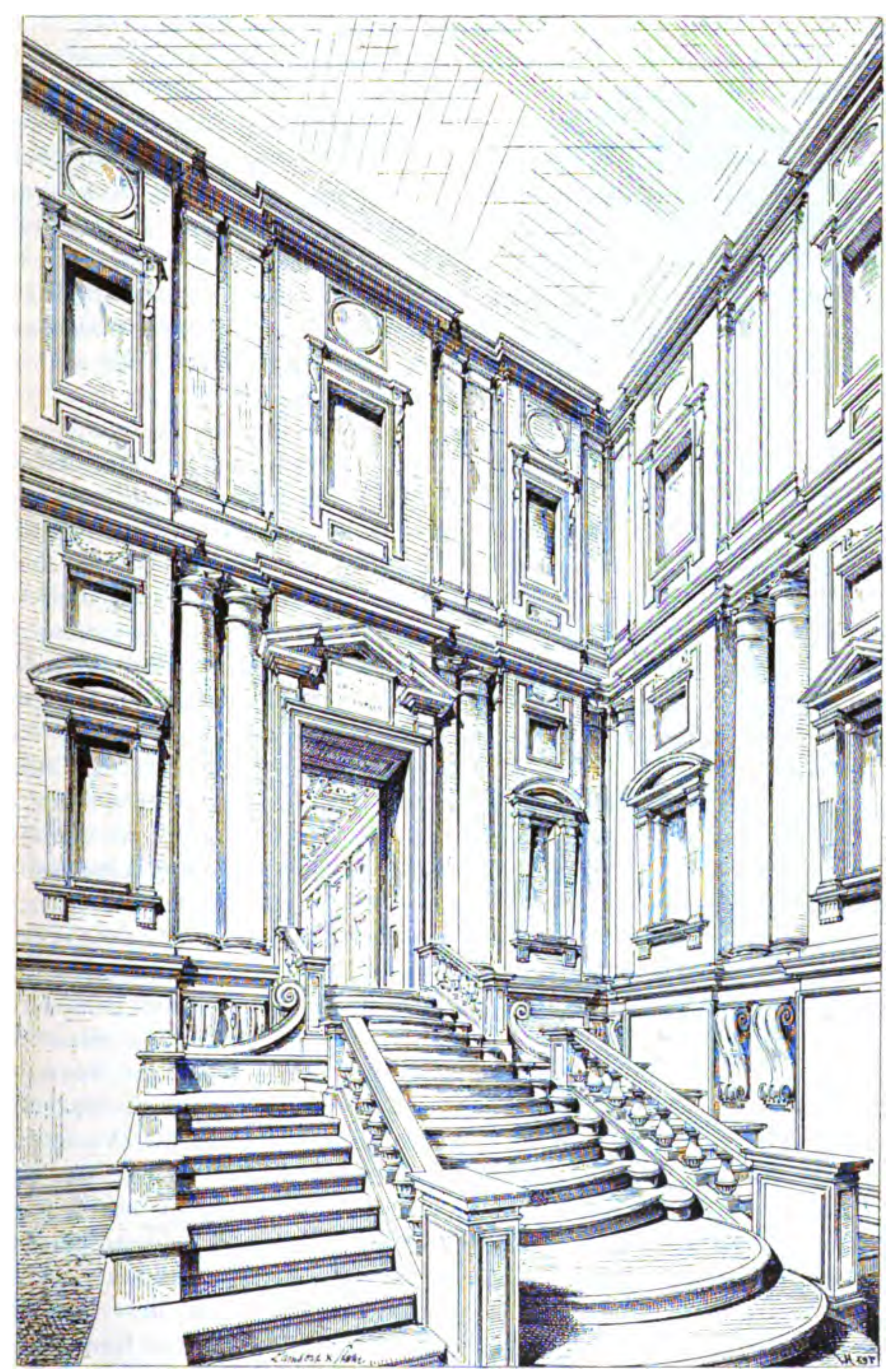


Fig. 79. Bibliotheca Laurenziana zu Florenz. Treppenhaus.

Rom (1564), kann wohl nur ſeinem Entwurf, nicht ſeiner Ausführung nach, dem Ammannati gehören. Er iſt vielleicht ſein reinſtes und edelſtes Werk: Die Façade ſchlicht römiſch, durch breite Gurte gegliedert, dreigeſchoſſig, doch ſo daß der Mezzanin über dem Mittelſtock dieſem das entſchiedene Uebergewicht ſelbſt über das nach florentiner Sitte behandelte Parterre giebt, originell und elegant im Detail, von feinem doch wirkungsvollem Hauptgeſims bekrönt, der Grundriß klar und edel gruppirt in wohl proportionirten Räumen um einen dreiachſigen, quadratiſchen Pfeilerhof von hohem Adel der Durchbildung. Kein Mißton ſtört hier die vollendete Renaiſſanceſtimmung, ja ſelbſt die ornamentale Durchbildung erweiſt ſich noch frei von jeder barocken Neigung.

Der echteſte Schüler Michelangelo's, vielleicht der einzige, der mit Abſichtlichkeit auch in der Architektur ſeinen Spuren folgte und ſich ganz mit dem Streben des Titanen zu erfüllen ſuchte, iſt ſein Biograph *Georgio Vasari* (geb. zu Arezzo vor 1512, † zu Florenz 1574). Allerdings bildete er ſich, als er 1524 in Michelangelos Atelier eintrat, lediglich zum Maler aus. Erſt um Herzog Alessandro von Medici zu gefallen, gegen 1536, begann er in Florenz ſich mit der Baukunſt, namentlich aber mit dem Feſtungsbau zu beſchäftigen, alſo zu einer Zeit, in der Michelangelo ſchon in Rom ſich befand, wohin Vaſari ihm 1538 folgte. Eine nähere Bekanntſchaft und mit dieſer direkteren Einfluß errang er von ſeinem Meiſter erſt gegen 1543, alſo in einem Alter, in welchem die künſtleriſche Individualität ſchon gefeſtigt iſt. Wieder aber iſt die erſte Arbeit, welche über das Gebiet der Malerei hinausging, nämlich die Stukkirung der gothiſchen Decke von Monte Oliveto zu Neapel, völlig ſelbſtändig. Die Entwürfe zur Villa di Papa Giulio in Rom (1550), die ſich Vaſari zuſchreibt, ſind die erſten wirklich baukünſtleriſche Arbeiten, deren Geſtaltung jedoch ſich mangels hinreichender Unterlagen nicht mehr mit Sicherheit aus den von Vignola und Ammannati errichteten Bauwerken erkennen läßt. Ebenſowenig geben die Veränderungen an der Loggia der Vigna Altoviti (1553) einen Aufſchluß über Vaſari's unmittelbar unter Michelangelo's Augen entſtandenes Werk. Frei ſich zu entfalten, war ihm erſt geſtattet, ſeit er 1553 nach Florenz ging und von Cosimo I. große, auch architektoniſche Aufträge erhielt.

Mit beſonderem Nachdruck rühmt ſich Vaſari in ſeiner Selbſtbiographie des Umbaues des Palazzo Vecchio, der ſich nur auf die innere Dekoration erſtreckte. Der wichtigſte Raum iſt die Sala del Consiglio mit ihrer gewaltigen, noch ganz im Geiſt der Renaiſſance gehaltenen Kaſſettendecke und dem ſchönen Gebälk unter derſelben.

Die Treppen des Palaftes find bequem und breit, die Wände ganz für die Malerei aufgefpart, und die Thüren in einfach derber Architektur gehalten.

Wichtig für die Kunftentwicklung Vafari's ift der Umftand, daß ihm der Auftrag wurde, die angefangenen Werke *Michelangelo's* zu vollenden. Unter diefen nimmt die erfte Linie die Biblioteca Laurenziana ein (Fig. 79), welche 1524 begonnen wurde, alfo zu jener Zeit, da Vafari in das Atelier des Lehrers eintrat. Diefer merkwürdige Bau fcheint beftimmend auf fein architektonifches Empfinden gewirkt zu haben und gewann fomit auf die Florentiner Architektur einen tiefen, auch anderwärts fchon wiederholt feftgeftellten Einfluß. Der Treppenraum bildet ein Rechteck. Im Hauptgefchoß find in den Ecken deffelben quadratifche Pfeiler und neben diefe je eine Säule geftellt, beide mit toskanifchem, doch mit gefchweifter Platte verfehenem Kapitäl, attifcher Bafis und fchlanken Verhältniffen. Die längeren Wände theilen zwei, die kürzeren drei Paare ebenfolcher, eng gekuppelter Säulen. Zwifchen diefen ftehen vor die Flucht derfelben fich vorkröpfende Pfeiler, die je an der Seite von den Säulen entfprechenden, fchmalen Pilaftern begleitet werden. In der Vorderanficht befinden fich fenfterartige Nifchen. Dasfelbe Motiv, jedoch durchweg aus Pilaftern gebildet, erfcheint als zweites Gefchoß über dem verkröpften Gurtgefims. Während nun die wie in enge Schluchten geftellten Säulen als die hauptfächlich tragenden Glieder erfcheinen, wird diefe Wirkung dadurch aufgelöft, daß fie an dem

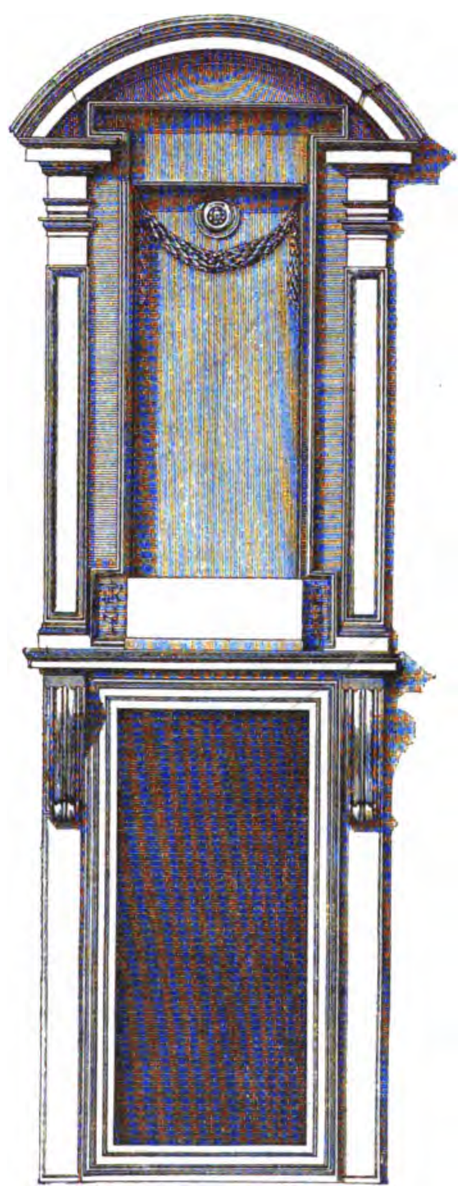


Fig. 80. Capella dei Depofiti in S. Lorenzo zu Florenz. Eingangsthüre.

hohen Sockel auf in Wirklichkeit freilich nur dekorativen Konsolen ruhen, während die Pfeiler glatt durchgeführt sind. Aber auch die Pfeiler sind nicht nur durch die fensterartig gebildeten Nischen, sondern sogar durch die Thüren bis auf ein schmales Gewände durchbrochen, so daß auch sie des Charakters der Stabilität entbehren. Das Detail ist nicht minder merkwürdig. Die Kurven beschränken sich in demselben auf die Konsolen, Segment-Verdachungen, einzelne Profilglieder. Sonst ist alles von der knappesten Gradlinigkeit, dabei von einer metallartigen Schärfe des Profils. Doch kommen Glieder von ganz barocker Bildung bereits vor, wie z. B. an der Thüre oberhalb der Treppe über den hochgezogenen Ohren der Gewände verkröpfte, in der Mitte von einer Inschrifttafel unterbrochene Gebälkstücke, darüber ein Giebel, in welchem der Kropf wieder auftritt. Einen Gegensatz zu dieser Gestaltung hinsichtlich der Gradlinigkeit, nicht aber hinsichtlich der Vorliebe für neue Formen bildet die Treppe. Ist es schon keine glückliche Idee gewesen, die beiden Eingangsthore an den Seitenwänden und im Postament der Pfeiler anzuordnen, so ist es noch viel weniger die komplicirte Bildung der Stufen, die geradezu halsbrecherisch für den Unaufmerksamen werden kann. Denn die Vorderkante der Stufen bildet eine reich bewegte Kurve. Der untere Theil der Treppe ist durch zwei Balustraden in drei Theile abgetheilt, und Michelangelo hat wohl Recht, wenn er selbst sie als aus Schachteln aufgebaut bezeichnet. Formell strenger, aber kaum minder willkürlich ist die Architektur des Bibliotheksaales selbst. An den Wänden schlanke toskanische Pilaster, dazwischen einfach streng umrahmte, offene oder blinde Fenster, darüber Mezzaninischen, wieder in Form von blinden Fenstern, so daß die als Nothbehelf geschaffenen Glieder die ihren Zweck erfüllenden an Zahl und Bedeutung weit überschreiten, gewiß eine mehr sonderbare als glückliche Anlage. Die Hauptthüren zeigen ein Motiv, welches in Rom erst wesentlich später, am Gesù, durch Porta eingeführt wurde, zwei ineinander geschachtelte Giebel. Die herrliche streng gezeichnete und edel durchgebildete Decke vollendet den Raum, dem wohl ein großer, aber auch ein allzu kapriciöser Geist seine feierlich gemessene Gestalt gab.

Viele Verwandtschaft, namentlich hinsichtlich der schneidigen Schärfe der Glieder, des spröden Metallcharakters der Formen, hat auch die Medicikapelle in S. Lorenzo. Rein lineare Bildungen, wie die sonderbaren Gewände der Nischen über den Eingangsthüren (Fig. 80), der Mangel jedes vermittelnden Details oder Ornaments, waren Erfindungen Michelangelo's, wie er denn auch in seinem Gebälk über der Statuennische, in der Behandlung der Profile (Fig. 81) über den sie umrahmenden Pilastern mit Energie und bewußt selbständigen Wollen

fich von der Antike und der Auffaffung derfelben durch feine Vorgänger losfagte. Diefes Streben hat Florenz für die Folge als eine Erbfchaft übernommen und mit merkwürdiger Konfequenz fortgeführt, fo daß die Stadt zur Führerin im Michelangelo'fchen Barockftile wird, während in Rom Vignola unbedingt vorherrfchte.

Vafari gab fich fichtlich dem Reiz der Bibliothek willig hin. Denn fein erftes großes Architekturwerk, der Palazzo degli Uffizi (1560 begonnen und von Alfonso Parigi, † 1590, vollendet) (Fig. 3) ift von ihm ganz erfüllt. Zunächft ift das Hauptmotiv der Façade dorther entlehnt: Die mit einer Nifche gefchmückten, feitlich durch Pilafter verftärkten Pfeiler, dazwifchen je zwei toskanifche, jedoch hier auf die Breite von über fünf Durchmeffern auseinander gerückte Säulen, darüber das leicht verkröpfte Gebälk. In diefer Anordnung zieht fich je eine Loggia

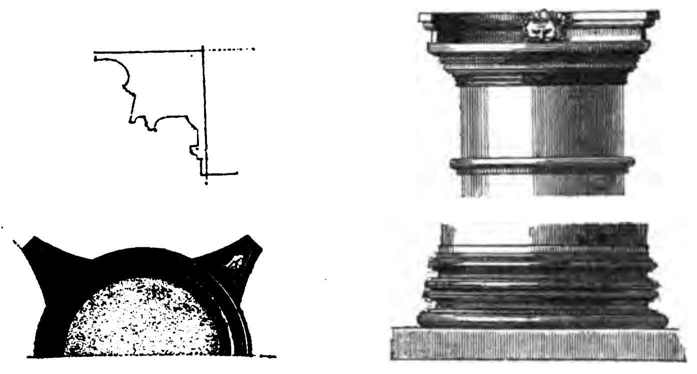


Fig. 81. Capella dei Depofiti in S. Lorenzo zu Florenz. Details.

zu beiden Seiten eines ftraßenartig geftreckten Hofes hin. Ueber dem Erdgefchoß ein von ftraff in Michelangelo's Art gezeichneten Konfolen gegliederter Mezzanin, deffen fchlichte quadratifche Fenfter das Tonnengewölbe der Loggia erleuchten; endlich folgt das Hauptgefchoß, welches über den Pfeilern durch Lifenen gegliedert ift, und zwifchen diefen je drei Fenfter mit einfachen Gewänden und wechfelnden Giebeln hat. Vafari fcheint fich, nach Ruggieri's Aufnahmen, über diefem als Abfchluß ein befcheiden profilirtes Hauptgefims gedacht zu haben. Jetzt erhebt fich über demfelben nochmals eine Loggia von gleicher Geftalt als die des Erdgefchoffes, deren Wirkung allerdings durch die Fenftereinbauten gänzlich zerftört wird. Den Abfchluß bildet nun ein weit ausladendes Sparrengefims. Am Ende des Hofes ift das Façadenfyftem in feiner Wirkung glücklich gefteigert. Die Säulen zwifchen den Pfeilern find gekuppelt, in der Mitte erhebt fich ein den Mezzanin durchfchneidender Bogen. Darüber eine zierliche Bekrönung mit der

Statue des fürſtlichen Erbauers vor einem Palladiofenſter. Gegen den Arno wiederholt ſich die große Bogenſtellung, der Hofachſe und den Loggien entſprechend, dreimal und entwickelt ſich der in der Hauptſache für Bureaus beſtimmte Bau zu freier palaſtartiger Wirkung. Die Grundrißkompoſition iſt die denkbar einfachſte. Längs des Hofes breite Veſtibüle, hinter ihnen die Flucht der Zimmer. Die Treppen ſind noch, wie Tauſende, die den Weg zu den höchſten Schätzen der Kunſt erklommen, beſtätigen werden, nicht glücklich, namentlich nicht bequem angelegt. Aber doch findet man in den Uffizien weite Veſtibüle, ſtattliche Podeſte, einen weit über dem Niveau moderner Geſchäftshäuſer ſtehenden Raumluxus. Das Detail iſt, ſoweit es nicht unverkennbar ſpäter geſchaffen wurde und dem *Buontalenti* und *Parigi* zugehört, im hohen Grade Michelangelo verwandt. Die gerade Linie oder in der Kurve die knappeſte Form herrſchen vor. Mit Vorliebe werden die Ohren der Gewände ausgebildet, ja mit dieſen das Fenſter gewiſſermaßen an den ſeitlichen Konſolen aufgehängt. Vor die Profile des Thürſturzes werden Gebälke vorgekröpft, die Träger der Verdachungen ſind rechtwinklige, mit Pfeifen geſchmückte Klötze. Nur wagt Vaſari nicht den Gliedern die volle Herbheit, die ſeinem Meiſter eigen iſt, zu geben. Er ſchaltet hier und da ein vermittelndes Ornament ein, ja bequemt ſich ſogar zu jenen dekorativen Verdachungen über geraden Stürzen, welche Vignola mit Vorliebe verwendete.

Wenn man das Einſtellen minderwerthiger Säulenſtellungen zwiſchen Pilaſter als eines der Lieblingsmotive Vaſari's anerkennt, ſo ſind wohl hieraus Schlüſſe auf ſeinen Antheil an der Villa di Papa Giulio berechtigt. Denn dort tritt dasſelbe wieder auf. Die vom Papſt zum Bau gelieferten acht antiken Säulen waren für die Stockwerkshöhen entſchieden zu kurz. Es ergab ſich daher, um dieſelben unterzubringen, die Nothwendigkeit, zwiſchen die Pilaſterordnungen an Ecken und Mittel des halbkreisförmigen Hofes eine kleinere Ordnung einzuſtellen und den Raum über dem Architrave als große Bildfläche zu behandeln, aber es erſcheint als eine Folge der Vorliebe für dieſe Anordnung, daß dieſelbe ohne zwingenden Grund im Obergeſchoß in Pilaſtern wiederholt wurde. Hierin könnte man das Reſultat der Einflußnahme Vaſari's auf den berühmten Bau erkennen.

In Arezzo, ſeiner Vaterſtadt, bezeichnet man eine Anzahl von Werken als von ſeinem Entwurf ſtammend. Ein intereſſanter Zufall hatte den Architekten hier das Motiv des Stützenwechſels, ähnlich dem an den Uffizien, finden laſſen.

In St. Maria della Pieve, einer im 14. Jahrhundert begonnenen, gothifchen Kirche, finden fich je zwei Säulen als Arkaden zwifchen den Pfeilern des Langhaufes. Aehnlich verwendete auch Vafari, wenn er überhaupt den Bau fchuf, [1]) an der (nach Ricci) als fein Erftlingsbau aufgerichteten Kirche St. Fiora e Lucilla, der Badia von Arezzo (Fig. 82) den Gedanken. Die Kirche befteht aus einem dreifchiffigen Langhaus, deffen Mittelfchiff zur Seite je drei Pfeiler hat. In dem je erften und dritten Syftem (vom Portal gerechnet) ftehen zwifchen den Pfeilern zwei Säulen die je mit den an die Pfeiler gelehnten Pilaftern gemeinfam ein Gebälkftück und über diefem nach Maßgabe des Palladiomotives in der Mitte einen Bogen tragen. So bilden fich durch die offen bleibenden Bögen zwei Querfchiffe, deren Vierungsräume mit Flachkuppeln überdeckt find. An das vierte Syftem legt fich ein rechtwinkliger Chor an. So geiftreich diefe an S. Salvatore in Bologna mahnender Anlage ift, wirkt doch das Ganze infolge mangelnder Höhenentwicklung gedrückt und unfrei. Im Detail erkennt man Michelangelo minder fcharf, wenngleich Bildungen wie fchräge Platten, doppelte Wulfte an der Bafis der toskanifchen Säulen und fonftige Abweichungen von der klaffifchen Norm vorkommen. Das Licht, welches durch Fenfter an den Schildwänden eindringt, ift ungenügend, die Façade ganz unintereffant, der Klofterhof mit zwei Säulenhallen über einander dagegen, der auch Vafari zugefchrieben wird, wohl älteren Urfprungs. Die Fortbildung des Gedankens der Badia findet man an S. Biagio zu Fabriano einer bereits in den Formen der Mitte des 17. Jahrhunderts gehaltenen Kirche.

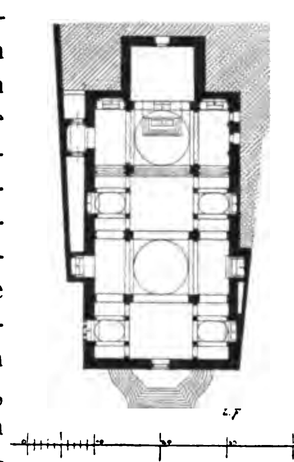


Fig. 82. St. Fiora e Lucilla (Badia zu Arezzo. Grundriss.

Nicht viel erfreulicher ift die Loggia dei Laici, jetzt Vafari zu Arezzo (1573—1581). Sie bildet den Abfchluß des Hauptplatzes, gegen höher gelegene Stadttheile. Daher in der Mitte ein großes Portal für die auffteigende Treppe. An dasfelbe fchließen fich 19 weitere, einfachprofilirte Bogen und eine darüber gefchloffene, von hohen Lifenen gegliederte aus Hauptgefchoß und Mezzanin beftehende Palaftfront. Die Formen find trocken, die Verhältniffe nicht ganz glücklich, wenngleich das Ganze

[1]) Ub. Pasqui, Nuova Guida di Arezzo e de suoi d'intorni, Arezzo, 1882, Orefte Brizzi, Nuova Guida per la città di Arezzo, 1838.

[2]) Was Laspeyres a. a. O. nicht ohne Grund bezweifelt.

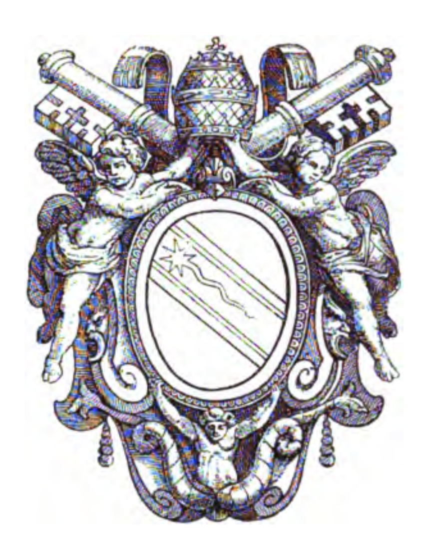
in ſeiner ſtattlichen Maſſe weſentlich zur Verſchönerung des maleriſchen Platzes beiträgt. Das Haus Vaſari's ſelbſt (Via di S. Vito No. 27), wie das Kirchlein St. Maria Magdalena verſäumte ich leider zu beſuchen. Von der in ihrer Baugeſchichte wenig klaren Kirche St. Maria Annunziata behauptet Ricci, daß ſie Vaſari 1551 vollendet habe. Manche Einzelheiten erinnern an ihn. Doch iſt ſchwer zu glauben, daß er von dieſem Werke und von der Badia in ſeiner Selbſtbiographie nicht geſprochen hätte, wenn beide wirklich ihm angehörten.

Die Nachbarſtädte ſcheinen gleichfalls an Vaſari's Kunſt Antheil zu erlangen geſucht zu haben. In Cortona findet ſich ein infolge des traurigen Materiales ſtark zerſtörter Palaſt, in der Via Guelfo, jetzt Albergo del Popolo, der in ſeinem unteren Theil der toskaniſchen Schule mit ihrer derben Ruſtika und Gliederungen angehört, als dritten Stock jedoch eine verkleinerte Nachbildung der Loggia der Uffizien trägt.

In Piſa ſchuf Vaſari im Palazzo Cavalieri, jetzt Scuola normale (nach 1560) einen einfachen, nur durch ſeinen prachtvollen Sgraffitoſchmuck ausgezeichneten Bau, an deſſen Front in ſchon ſtark barocken Umrahmungen Niſchen mit den Büſten der Mediceer angebracht ſind. Die benachbarte Kirche S. Stefano ai Cavalieri (1562 begonnen) iſt nur eine große Halle mit flacher prachtvoller, aus ſchönen Kaſſetten ſich zuſammenſetzender Decke — einem Werk des *Alessandro Perroni* — und mit gewölbtem Chor, ſomit als Raumkompoſition ohne höheren Werth. Die Façade und die nebenſchiffartigen Anbauten ſind weſentlich jünger. Endlich beſitzt Piſtoja von Vaſari's Hand die Kuppel oder richtiger wohl nur die Laterne auf St. Maria dell' Umiltà, einer intereſſanten Centralanlage von *Ventura Vitoni* (1509).

Den Eindruck einer bedeutenden künſtleriſchen Perſönlichkeit gewinnt man bei all dieſen Werken nicht. Außer bei den Uffizien klebt allen eine gewiſſe trockene Handwerksmäßigkeit an, ermangeln ſie des höheren Schwunges, des Aufblitzens der Phantaſie. So ſehr auch an allen die Abſicht nachzufühlen iſt, daß der Meiſter originell und reich zu komponiren beſtrebt war, daß er das Neue und Bedeutende ſuchte, ſo ſolid meiſt die Profile und Details ſind, ſo ſehr ſich Vaſari aller Häufungen und Uebertreibungen enthält, und ſich eines plaſtiſchen Stiles befleißigt, ſo ſehr geht ihm doch innere Geſtaltungskraft und mit dieſer die Fähigkeit ab, tiefer für ſein Wirken zu intereſſiren.





VIII. KAPITEL.

Martino Lunghi und die gleichzeitigen Römer.

In Rom vollzog ſich inzwiſchen die weitere Ausbildung der Schule Vignola's. Noch waltete allgemein die Regel vor, noch hatte die Architektur jene großräumige Strenge der Spätrenaiſſance, doch mehr und mehr machte ſich eine Hinneigung zu ſtärkeren Mitteln, zu bewegteren Formen, zu Uebertreibungen geltend. Die glänzende Bauperiode unter den Päpſten Gregor XIII. (1572—1585) und Sixtus V. (1585—1590) erfüllt Rom mit den mächtigen Paläſten der Nepotenfamilien, deren Ernſt nur von ihrer Größe übertroffen wird, mit ſtattlichen Kirchenbauten, in welchen die Formen des Geſù und von S. Peter in mannigfacher Weiſe variirt und durch neue Elemente belebt wurden. Schon machen ſich einzelne Vorboten des Barockſtiles geltend, aber in den Hauptgeſtaltungen bleibt die römiſche Schule noch ihren Traditionen treu. Es fehlt an einer leitenden, wahrhaft genialen künſtleriſchen Erſcheinung und daher auch an durchſchlagenden künſtleriſchen Ideen. Aber das tüchtige Können, eine große Technik in der Kunſt der Kompoſition, die Kühnheit mit gewaltigen Maſſen zu operiren bildet ſich in dieſer Zeit, die folgende vorbereitend, aus. Man lernte auch mit beſcheidenerem Talente den

größten Aufgaben durch die Mittel einer ſoliden Schulbildung gerecht zu werden, wahrhaft frei im Großen zu ſchaffen und das Gewaltige als das allein Rom Entſprechende zu empfinden.

Unter den Schülern Giacomo della Porta's ragt Martino Lunghi der Aeltere (geb. zu Vigiù im Mailändiſchen) als der bedeutendſte hervor.

Sein Hauptwerk iſt St. Maria della Vallicella, die zumeiſt



Fig. 83. St. Maria della Vallicella zu Rom. Façade.

Chiesa nuova genannte Kirche (Fig. 83), welche S. Filippo Neri († 1595), der heiter volksthümliche Lieblingsheilige der Römer, durch Umbau einer alten Baſilika errichten liess. Zwar hatte ſchon um 1580 durch *Giovanni Matteo* von *Città di Castello* die Arbeit begonnen, Lunghi führte ſie jedoch bis an die Façade fort, welch letztere *Fausto Rughesi* aus Montepulicano wohl im Weſentlichen nach ſeinen Plänen vollendete. Auch dieſer Bau erfuhr in der Zeit Borromini's und Cortona's bedeutende dekorative Umgeſtaltungen, jedoch erhielten uns die Stiche

Sandrart's die alte einfachere Anlage. Die mit Kuppel ohne Tambour bekrönte Vierung, die kurzen Querſchiffe, der im Halbkreis geſchloſſene Chor ſind nach dem Schema des Geſù gebildet. Die alte Baſilika erkennt man in dem fünf Joch breiten Langhaus, deſſen Pfeiler durch eine korinthiſche Pilasterordnung bekrönt ſind. Das glatt darüber hinlaufende, nach Vignola's Lehrbuch profilirte Geſims mit der Attika unter dem breiten Tonnengewölbe, die tiefe Kappen bedingenden Oberlichtfenſter mit ihren Stichbogenſturzen ſind ebenfalls Vignola entlehnt. Ebenſo die Anordnung der im Halbkreis abgeſchloſſenen durch ihre ſchönen, tiefen Schatten den Bau wirkungsvoll belebenden Kapellenreihen. Nur fehlt über denſelben die Empore und waren die an den Arkaden des Langhauſes entſtehenden Flächen zwiſchen dem Architrav und dem Scheidebogen der Kapellen durch rechtwinkliche Füllungen gegliedert. Die Architektur iſt ſtreng, groß, doch nüchtern. Die heutige, keck barocke Dekoration verſchleiert freilich den urſprünglichen Baugedanken; durch Aenderung der Füllungen, durch plaſtiſchen Schmuck ſuchte ſie einen größeren Reichthum in die einfache Folge der Arkaden zu bringen, aber dem Architekten wird es leicht gelingen, aus dieſer Schale den Kern der urſprünglichen Idee Lunghi's im Geiſt heraus zu ſchälen.

Dieſe erhielt ſich reiner an der räumlich mächtigen Façade, welche die Reſtauratoren des 17. Jahrhunderts unberührt ließen. Giacomo della Porta's Bauten haben auch hier als Vorbild gedient. Die Höhe des Langhausfirſtes ſteht hier zwar nicht ganz in dem Widerſpruch zu der des Façadengiebels wie an S. Luigi. Sie erreicht gerade das Hauptgeſims der oberen Kompoſitaordnung. Die Lage des Gurtgeſimſes über der unteren, im korinthiſchen Stile gehaltenen, iſt hier völlig willkürlich gewählt, ebenſo die Breite des Obergeſchoſſes, welches ſeitlich nur zwei steile, an Breite dem Halbkreisabſchluß der Kapellen entſprechende Konſolenanläufe hat. Die Hauptſchiffbreite iſt durch ein Riſalit angedeutet, welches ſelbſt in dem das Obergeſchoß bedeckenden Giebelfeld an den Untergliedern vorgekröpft erſcheint. Vier Paare gekuppelter Pilaſter bewirken die vertikale Theilung.

Wieder eine Steigerung hinſichtlich der Ausſchmückung des Portales: zunächſt fügt ſich um die Gewände eine korinthiſche Ordnung mit abgebrochenem, einer reich umrahmten Tafel Raum gebendem Giebel. Dann hier, an Stelle jener bei S. Luigi angewendeten Pilaſter, gekuppelte Dreiviertelſäulen, die ein großer Segmentgiebel über dem vorgekröpften Geſims abſchließt. Während die Bildung des Achſenfenſters im Obergeſchoß an den Palazzo Farneſe gemahnt, zeigen ſich in den Niſchen daneben wie an den unter dieſen angebrachten Seitenthüren Formen, welche den norditalieniſchen Meiſter verrathen, der nicht unbeeinflußt

von der deutſchen Renaiſſance und ihrer überſprudelnd formenreichen Sprache blieb. Dieſe barocke Bildung der Portale, der über ihnen angebrachten Füllungen mit ihren Bekrönungen, die Geſimſe überſchneidenden Konſolen, vielfach verkröpften Gewändeprofile kannte die römiſche Architektur eines Vignola noch nicht. Trotzdem bleibt der Grundcharakter der Strenge und Einfachheit in den Verhältniſſen und der Beſcheidenheit in den Ausladungen doch noch in den Hauptgliederungen gewahrt.

Dies gilt in noch höherem Maße von der Façade von S. Atanaſio, welche in Ziegelrohbau mit Travertingliederungen einfach und nicht unedel aufgeführt iſt. Es fehlt derſelben ſogar das große Portalmotiv. Die breiten Pilaſter des dem Hauptſchiff entſprechenden Riſalites und der ſchmalen Rücklagen ſind ſogar geradezu nüchtern.

Neu iſt nur, daß über den letzteren zwei Thürme ſich erheben, wohl ſeit dem frühen Mittelalter die erſten in Rom. Noch traut ſich der Architekt nicht frei mit dieſer Neuerung heraus, nur ein Stockwerk erhebt die Helme, welche der in Deutſchland üblichen „welſchen Haube“ nachgebildet wurden, über das Hauptgeſims der Façade empor, aber es iſt immerhin bezeichnend, daß es eines der oberitalieniſchen, von den Grenzen der nordiſchen Kunſt herabſteigenden Architekten bedurfte, um in den Mittelpunkt der katholiſchen Chriſtenheit jene Bauform wieder zurückzutragen, die hier Jahrhunderte hindurch nicht angewendet worden war, während ſie in den meiſten Landen geradezu den Stolz und höchſten Schmuck jeder Kirche bildete. Ob dieſe Kirche, oder *Domenico Fontana's* nahe verwandte St. Trinità de' Monti die ältere ſei, kann hierbei dahingeſtellt bleiben.

Bei der Façade von S. Girolamo de' Schiavoni (nach 1585) greift Lunghi ſogar in der Dispoſition bis auf die Jugendwerke Porta's zurück und läßt die ſpätere Zeit nur in den Verkröpfungen der Fenſter und Thürgewände erkennen; an St. Maria della Conſolazione legte er die erſt 1830 von *Giuseppe Valadier* fertig geſtellte Façade an. Originell geſtaltet ſich die Front von St. Maria dell' Orto, welche, dem von *Giulio Romano* entworfenen, breit ſich hinſtreckenden, dreiſchiffigen Langhaus mit ſeitlichen Kapellen faſt getreu entſprechend, ſich dieſem in geſtrecktem, mit joniſcher Ordnung dekorirtem Untergeſchoß und etwa auf ein Drittheil desſelben an Breite beſchränktem korinthiſchen Obergeſchoß anfügt, und durch die große Menge ſchlanker, fialenartiger Obeliſke über jedem Pilaſter auszeichnet. Durch dieſelben erweckt die Front abermals Erinnerungen an den Norden, wenngleich hier im Detail alle jene barocken Eigenheiten fehlen, die an der Chieſa nuova die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkten.

Auch der Palaſtbau Lunghi's erhielt ſich im Weſentlichen innerhalb

der Auffaffung, die Porta zuletzt künftlerifch vertreten hatte. Nicht immer ift der Meifter hierbei glücklich. Sein Palazzo Ceri (1586, an der Via della Stamperia), mit zwei kräftigen unteren Hauptgefchoffen und zwei Mezzaninen darüber, ift zwar in den fchlichten Formen der nur auf die Wirkung guter Verhältniffe begründeten römifchen Palaftarchitektur erbaut, entbehrt aber gerade diefes entfcheidenden Vortheiles.

Glücklicher erweift er fich in dem Palazzo Altemps. Die Façade zwar in ihren drei fchlichten Gefchoffen, Ortfteinen an den

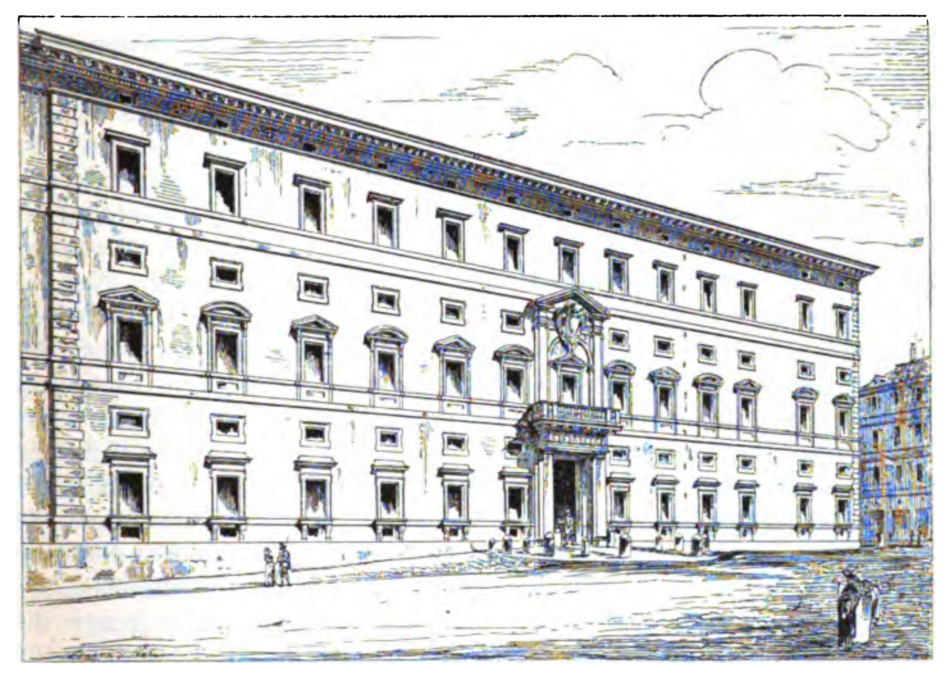


Fig. 84. Palazzo Borghese zu Rom.

Ecken, ihrem gut durchgebildeten Hauptgefims bietet bei einfach harmonifcher Wirkung wenig Neues und Beachtenswerthes; fie entfpricht hierin derjenigen des Palazzo Sciarra, welcher *Flaminio Ponzio* zugefchrieben wird. Um fo fchöner ift der Hof, der fich als eine verfeinerte Wiedergabe der Anlagen Ammannati's und Porta's erweift. Zwar find die Gefimfe der beiden unteren Arkadenreihen mit toskanifchen und jonifchen Ordnungen nicht von der Reinheit der Bildung, wie fie der Vignola direkt folgenden Schule eigen ift, doch erfreut die maßvolle Anwendung des Ornaments und die individuelle Bildung des Details, um derentwillen wohl die Anlage dem *Peruzzi* zugefchrieben

wurde. Um so nüchterner wirkt das obere nur von Fenstern durchbrochene und von Lisenen gegliederte Geschoß.

Am mächtigsten konnte Lunghi's Kunst sich an dem Palazzo Dezza, jetzt Borghese (seit 1590) entfalten, welcher aus dem Besitz eines spanischen Kardinals, wohl noch während des Baues, an Papst Paul V. überging. Die lange und durch die Ungunst des Bauterrains beeinträchtigte Façade gegen Piazza Borghese (Fig. 84) gehört ganz dem römischen Façadenschema an und ist eine erfreuliche Anwendung desselben. Weniger glücklich ist die Hauptfaçade gegen Via della Fontanella: jene Lisenenarchitektur, das Umrahmen der Fenster durch an Stelle der Pilaster und des Architraves tretende leicht vorspringende Streifen, eines der nüchternsten und unglücklichsten, nur für kleinere Verhältnisse geeigneten Motive tritt hier, nachdem es meines Wissens Michelangelo am Kapitol zuerst, jedoch nur als Begleitung von Pilastern angewendet hat, wieder als wesentlicher Inhalt der Façade auf. Das Parterre und der zugehörige Mezzanin sind in langen Streifen rusticirt; dasselbe gilt von der Umgebung der Eckfenster der beiden Obergeschosse. Weiterhin umfaßt aber jeder dieser Bautheile eine Lisenenumrahmung. Nur die über dem von toskanischer Ordnung umgebenen Portal sich erhebende, akademisch richtige, aber sehr deplacirte jonische Ordnung um das Achsenfenster des Mittelstockes tritt mit etwas kräftigerem Profil aus der flauen Architektur hervor. In dem Fries des sehr gut durchgebildeten Hauptgesimses erscheinen Mezzaninfenster neben etwas vereinzelt stehenden, heraldischen Reliefs. Die mächtigen Verhältnisse, die stolze Ruhe dieses Hauptgesimses, das feste Zusammenfassen der Façade durch die Eckquaderung geben auch diesen, wie so vielen römischen Palästen den Eindruck vornehmer Würde und fürstlicher Abgeschlossenheit.

Aber wenngleich in den Einzelheiten Versündigungen gegen die Antike, wie sie später die Regel sind, nicht vorkommen, wenngleich die altrömische Majestät der Massen das Auftreten selbständig vorlauten Details noch völlig niederhält, so fehlt doch an der Façade des Palazzo Borghese schon in hohem Grade zu der Größe die frühere Anmuth, und zum Ernst die liebenswürdige Hingabe in die Durchbildung der Einzelheit.

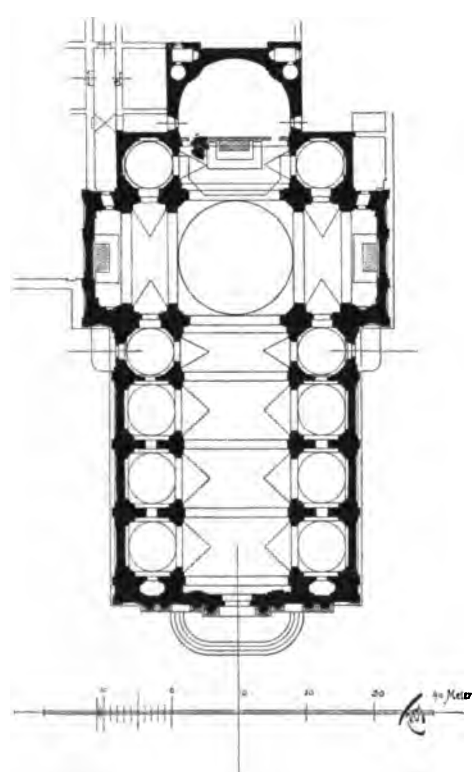
Um so angenehmer wird man durch die Wirkung des Hofes (Fig. 4) überrascht, der in dem schönen Verhältniß von 7 zu 5 Achsen von auf gekuppelten, unten toskanischen, oben jonischen Säulen ruhenden Arkaden umgeben wird, die an drei Seiten ein mit korinthischen Pilastern gegliedertes Obergeschoß tragen. An der vierten bilden sie in doppelter Reihe durch beide Stockwerke einen köstlich offenen, festlichen Abschluß gegen den Garten und so gewiß einen der malerisch reizvollsten Durchblicke Roms. Aber selbst hier wirkt jene eigenthümliche Stim-

mung ernſter Feierlichkeit nach, die über der ewigen Stadt ruht. Verglichen etwa mit der vielfach verwandten Anlage des Palazzo Balbi, jetzt Univerſität zu Genua, mit der Brera zu Mailand, drückt der Hof, der allerdings durch die zu großen Statuen, die er beherbergt, in ſeiner Wirkung weſentlich beeinträchtigt wird, meiſterhaft den königlichen Glanz ſeines ſpäteren Beſitzers Papſt Pauls V. Borgheſe aus, aber läßt zugleich erkennen, daß hier nicht die feſtliche Freude ihr Heim hat, wie in den Paläſten der Genueſer Großhändler, ſondern daß es ein Kirchenfürſt, ein Kardinal und ſpäter der höchſte Vertreter der katholiſchen Chriſtenheit, der Nachfolger Petri war, dem dieſer Raum zu prieſterlich ernſtem Leben geſchaffen wurde.

Der bedeutendſte Kirchenbau jener Periode, S. Andrea della Valle (begonnen 1594), jenes mächtige von *Pietro Paolo Olivieri* (geb. zu Rom 1551, † zu Rom 1599) entworfene, von *Maderna* bis auf die Façade vollendete Gotteshaus, führte das Syſtem des Geſù unter geringen Variationen nochmals in glänzender Weiſe durch und beſtätigte ſo die Vorliebe für den Langhausbau aufs neue. Der Grundriß (Fig. 85) iſt faſt eine Kopie von demjenigen Vignola's. Er unterſcheidet ſich nur durch die breitere Ausladung der Querſchiffe und die etwas größere Tiefe des Chores. Nicht ſo der Aufriß des Innern (Fig. 86). Heute erſcheint die großartig ruhige und feierliche Wirkung von S. Andrea mit den mächtigen Fresken Domenichino's, den ernſt gedachten, ruhigen Linien in vortheilhafteſtem Lichte neben der älteren Jesuitenkirche. Aber dieſe entbehrte ja damals auch noch des übermäßigen, verwirrenden und namentlich raumverkleinernden Details. S. Andrea iſt dadurch hochwichtig für die Beurtheilung der Kunſt jener Zeit, weil es faſt die einzige Kirche des 16. Jahrhunderts in Rom iſt, die uns noch in alter Wirkung erhalten blieb und ein reines Bild der Spätrenaiſſance giebt, welcher man nur allzu geneigt war, die Sonderformen des 17. Jahrhunderts, die kecken Dekorationskünſte eines *Cortona* mit aufzuhalſen.

Olivieri's Anordnungen ſind noch ebenſo einfach als die Vignola's: an Stelle der gekuppelten korinthiſchen Pilaſter je einer, den zu beiden Seiten zwei Halbpilaſter begleiten; daher auch ein verkröpftes Geſims. Die Emporen über den in den Verhältniſſen trefflichen Langhausarkaden fallen fort. Die Attika über dem Geſimſe tritt nur unter den die herrlichen, frei und weit geſpannten, ſtark überhöhten Tonnengewölbe durchſchneidenden Gurten auf. Dieſe gehören auch hinſichtlich der Bemalungsart zu den ſchönſten in Rom und durchſchneiden in kräftiger Gliederung das Gewölbe. Die Oberlichtfenſter ſind groß und erleuchten

die Kirche in der glücklichſten Weiſe. Endlich haben wir wieder ein Architekturwerk, das völlig zu ſeiner Bemalung ſtimmt: die Bilder der Decke ſind in feſten Rahmen glücklich vertheilt, nur an den Zwickeln und neben den Fenſtern erſcheint den mächtigen Geſtalten *Domenichino's* der Raum überall zu eng. Die Pfeiler der Kuppel ſind kräftig gebildet, dieſe ſelbſt etwas ſchlank, doch in allen Details bis hinauf zu der Laterne reich und edel ausgeſtaltet. Neben derjenigen des Geſù bietet ſie dem Auge einen der ſchönſten, aus dem Häuſermeer der ewigen Stadt aufſteigenden Fixpunkte. Dazu ſtört die Wirkung des Innern keiner jener Prunkaltäre ſpäterer Zeit. Der Reſpekt vor den Fresken der Tribuna ſcheint ihr Erſtehen verhindert zu haben. So iſt das Ganze einfacher; die Marmorimitation durch weißen Anſtrich an den architektoniſchen Gliedern, obgleich ein wenig erfreulicher Nothbehelf, läßt neben dem tief geſtimmten Grunde die Hauptlinien bedeutend hervortreten. Die berückende Feierlichkeit und Schönheit des Raumes, die mächtige beruhigende Wirkung des großen Tonnengewölbes, namentlich aber die ächt kirchliche Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraume erklären die außerordentliche Wirkung dieſes Baues auf die Zeitgenoſſen, der neben St. Peter ſelbſt in Frankreich vielfach als das Vorbild ſpäterer Kirchen bezeichnet wird.


Fig. 85. S. Andrea della Valle zu Rom. Grundriss.

Derſelben Hand wie die meiſten Theile des Aufriſſes gehört auch die ſchöne Kapelle der Strozzi an, welche die folgende Zeit für ein Werk Michelangelo's hielt, die jedoch in Grund- und Aufriß von der großen Kapelle von St. Maria Maggiore abhängig iſt.

Vielbeſchäftigt erſcheint *Ottavio Mascherino* (geb. zu Bologna um 1530, † zu Rom unter Paul V., alſo um 1610). Denſelben lernen wir zunächſt

an der Kirche S. Salvatore in Lauro kennen, die nach einem Brande (1591) durch ihn wieder aufgerichtet wurde. Es ift fchwer zu

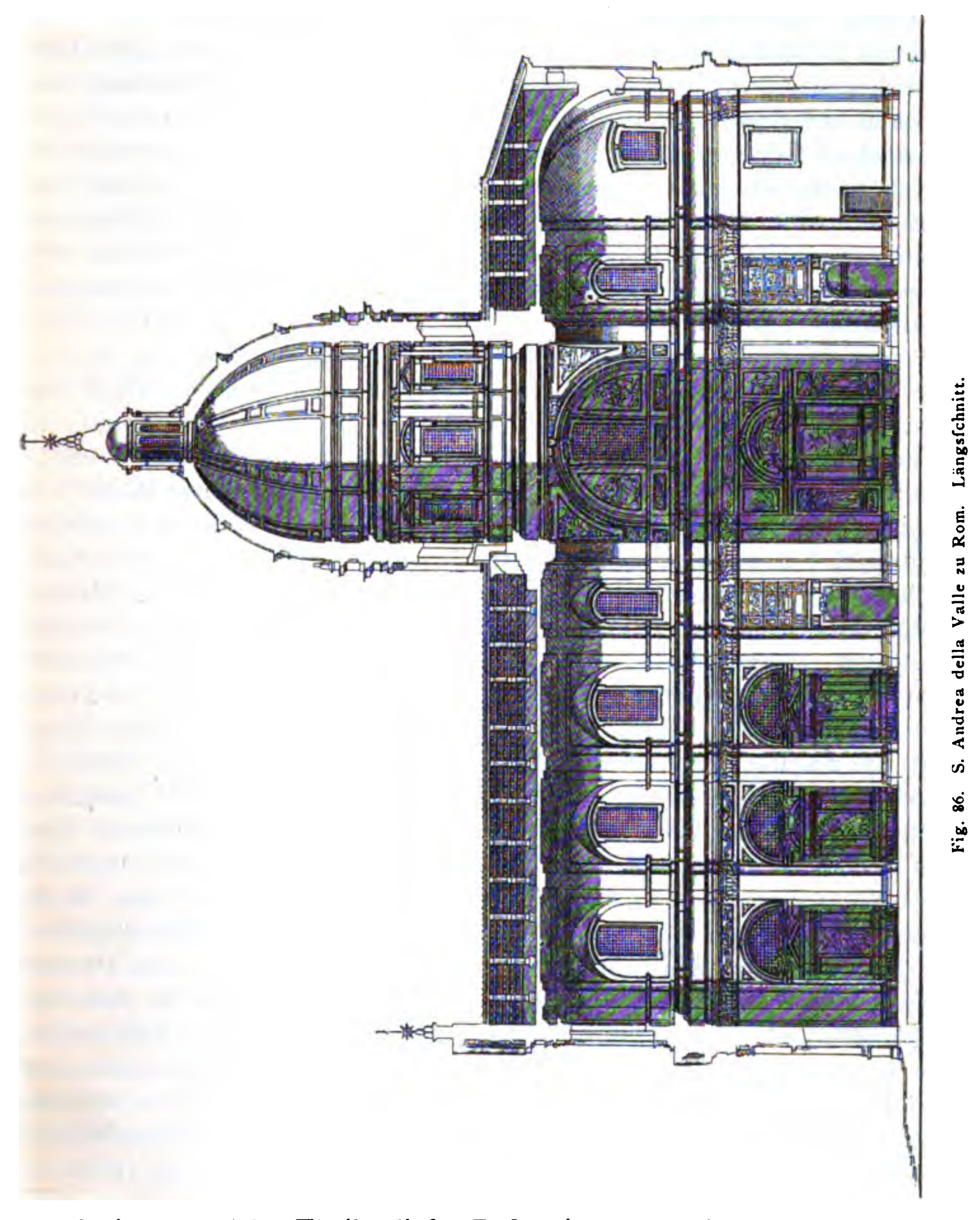


Fig. 86. S. Andrea della Valle zu Rom. Längsfchnitt.

konftatiren, welche Theile diefer Reftaurirung angehören, zumal 1862 wieder der ganze Bau umgeftaltet wurde. Der Grundriß ift nach dem Gefù gebildet. Nur wurden an Stelle der Pilafter fowohl in den drei

kurzen Flügeln als an dem ſeitlich durch je 4 Kapellen gegliederten langen Arme des lateiniſchen Kreuzes, korinthiſche gekuppelte Säulen, die ohne Poſtament vor den Pfeilern ſtehen, angeordnet. Die hohe Kuppel iſt mit Liſenen und, wohl modernen, gemalten Gurten gegliedert, das Gewölbe wohl ganz neu dekorirt. Nur das nach gutem altrömiſchen Vorbild gefertigte Gurtgeſims erweckt noch Intereſſe inmitten der faden, modernen Uebertünchung des Baues. Die Façade iſt unbedeutend. Auch in derjenigen von St. Maria in Traspontina, welche von *Salussio Peruzzi,* dem Sohn des Baldaſſare begonnen und von Maſcherino vollendet wurde, konnte letzterer ſelbſtändige Kunſt nicht entfalten. Im Innern dieſer Kirche erſcheinen abermals die frei vor die Pfeiler geſtellten dekorativen Säulen.

Selbſtändiger konnte Maſcherino ſich an der Kirche St. Maria Scala Coeli (1590) zeigen, einer beſcheidenen zweigeſchoſſigen, in den Hauptgliederungen den Bauten Martino Lunghi's verwandten, in dem reichen und barocken Detail die norditaliſche Anregung deutlich verrathenden Anlage. Namentlich das hübſch durchgeführte Portal mit joniſcher Ordnung, verkröpften Gewänden einer von ſeitlichen Konſolen und Giebel über zwei Gebälkſtücken eingefaßten Niſche iſt ein gutes Beiſpiel für den fortſchreitenden Einfluß der oberitalieniſchen Meiſter auch auf Rom, der ſich in minder gelungener Zeichnung auch an den Fenſtern, Thüren und Niſchen der Traspontina wiederholt. Bekannt wurde Maſcherino dadurch, daß er für Papſt Paul V. den Palazzo Quirinale entwarf und theilweiſe ausführte. Zunächſt ſtammt von ihm die Façade gegen Piazza di Monte Cavallo: eine einfach römiſche Architektur von glücklichen, großen Verhältniſſen bei noch beſcheidenen Längendimenſionen, die erſt ſpäter erweitert und durch *Bernini* 1635 mit der wirkungsvollen Benediktionsloggia oberhalb des etwas kleinlich detaillirten Hauptportales verſehen wurde; dann aber, und dies iſt die Hauptſache, der Hof, eine zwar nicht ganz glücklich proportionirte, doch räumlich zu den großartigſten des neueren Rom zählende Profananlage. Von 9 zu 18 zwiſchen toskaniſche Pilaſter geſtellte Arkaden umgeben, erſtreckt derſelbe ſich in drei Armen gegen die Riſalite des nach hinten abſchließenden, von einem maleriſch ſich aufbauenden, von Liſenen gegliederten Uhrthurm bekrönten Flügels, in welchem ſich die eigentlichen Wohnzimmer befinden. Im Obergeſchoß wiederholen ſich die Bogenſtellungen nur an dieſem Gebäudetheil, während an den übrigen Flügeln eine geſchloſſene Architektur ſich hinzieht. Die gleichmäßige Wiederholung derſelben einfachen Formen wirkt ermüdend, die breite Anlage bei geringer Höhe giebt dem Bau etwas Ländliches. War er doch auch als Sommerſitz von den Päpſten angelegt, die ſich auf

der Höhe des Quirinales an reinerer Luft ergötzen wollten; großartige Gartenanlagen vervollkommneten den Bau nach dieser Richtung.

Der Palazzo St. Croce, jetzt Monte di Pietà (1604), entstand durch Umbau älterer Gebäude. Die Façade ist unbedeutend, der Hof mit theils ächten, theils nur vorgeblendeten Arkaden dagegen besser. Profane und kirchliche Architektur vereint sich an Kirche und Hospital S. Spirito in Sassia (um 1575). Die Kirchenfaçade ist den Jugendarbeiten Porta's, die des anstoßenden, wirkungsvoll komponirten Palazzo derjenigen des Quirinals und die Loggia an Borgo di S. Spirito dem Hof desselben verwandt; die großen barocken Portale, welche die ruhige Arkadenreihe jetzt malerisch unterbrechen, entstanden erst unter Papst Alexander VII. (1655—1667).

Der hübsche, und, was in Rom selten, völlig ausgebildete Säulenhof des Palastes erinnert an die Bologneser Herkunft des Meisters.

Selbstständiger, ursprünglicher in seinen Gestaltungen ist *Francesco Ricciarelli* (geb. zu Volterra, daher meist *da Volterra* oder *Volaterrano* genannt). Es ist dies wohl der bei Campori *Francesco Capriani il Volterra* genannte Meister, der vor 1565 vom Herzog Cesare Gonzaga von Rom in dessen Residenz Guastalla berufen wurde, um den dortigen Palazzo Ducale zu vollenden und die Kirche S. Pietro zu erbauen. Seit 1569 errichtete er Kirche und Convent dei Serviti. Er verblieb in Guastalla bis nach 1578. Hierauf nach Rom zurückgekehrt errichtete er unter Sixtus V. im Palazzo Lancelotti (1586) ein spätes Werk von intimem, durchaus harmonisch stimmendem Reiz. Unwillkürlich wird man durch die Hofanlage, eine der heitersten von Rom an die Blüthe der Hochrenaissance in Genua und Bologna erinnert: die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, in zwei Stockwerken, unten mit, oben ohne Gebälkstücke auf toskanischen Säulen ruhend, die reiche, plastische, fast mit der vollen Liebe der frühen Renaissance ausgeführte Dekoration der Thüren, die festlich schmückende Vertheilung zierlich umrahmter, antiker Reliefs zeigen die durch römische Massigkeit noch unverdorbene Hand eines der älteren Schule entstammenden Künstlers. Die einfach edle Façade, ausgezeichnet durch die elegante und doch kraftvolle Profilirung der Fenster des Hauptgeschosses, hat bei späteren Umbauten gelitten. So ist wohl das ganze obere Geschoß, dessen Profile in minder edlen Formen und Material (Putz) hergestellt sind, von *Carlo Maderna.* Das häßliche Hauptgesims wage ich nicht diesem zuzuschreiben. Das Portal endlich, ein in seiner Art feines und vornehmes Werk, schuf *Domenichino.* Nicht minder originell und ein weiteres Zeichen dafür,

daß Volterra, alten Traditionen folgend, ſich ſelbſtändig entwickelte, iſt die Centralkirche S. Giacomo degli Incurabili. Die Wirkung des Innern beeinträchtigt die bunte Imitation von Marmor, von Kanneluren auf den Kompoſitapilaſtern, die moderne Bemalung der Gewölbe. Der Kuppelraum iſt im Oval gebildet, vier rechtwinklige Räume ſchließen ſich in Kreuzform an denſelben an, in den Ecken liegen vier weitere achteckige Kapellen. Ueber den vor den Pfeilern ſtehenden Pilaſtern zieht ſich ein unverkröpftes Geſims und eine Attika hin, auf welcher das flache, von tiefen Kappen durchbrochene Kuppelgewölbe ruht. Die Formengebung iſt hart und unerfreulich, doch zeigte ſich zum erſten Male wieder in Rom eine Hinneigung zum Centralbau und zwar nicht zu einem ſolchen aus dem griechiſchen Kreuz, ſondern aus einer völlig geſchloſſenen Grundform, mithin ein Nachwirken der von Bramante und Peruzzi einſt erſtrebten Anlagen. Die Façade von S. Giacomo hat mit dem Innern ſo gut wie nichts zu thun. Wegen der ſchrägen Lage des Grundſtückes zum Korſo ſteht ſie in ſpitzem Winkel zur Achſe der Kirche. Durch das Oberlichtfenſter in der oberen Ordnung der zweigeſchoſſigen Anlage vermag Licht nur mittelſt eines langen Schachtes die Kuppel zu erreichen. Trotzdem gehört die Front zu den in Verhältniſſen und Profilirung beſſeren und durch beſcheidene Verwendung dekorativer Formen wohlthuenden Kompoſitionen jener Zeit.

Dasſelbe gilt von der Façade von St. Maria di Monserrato, obgleich ſie ſich über eine ſchematiſche Behandlung der gegebenen Aufgabe nicht erhebt.

Ein reizend einfaches und edles Werk iſt die Capella Gaetani in St. Pudentiana (1550), deren flach gewölbte Kuppel auf das zierlichſte dekorirt, den rechtwinkligen von ſchlichten Liſenen gegliederten Raum trefflich abſchließt.

In ſeinem Sohne *Onorio Lunghi* (geb. 1561, † 1619) ſah Martino zugleich den direkten Nachfolger in künſtleriſcher Hinſicht, der bei gleichen Tendenzen jedoch noch weniger zu individueller Entfaltung ſich begabt zeigte, wie ſich z. B. an der ſtreng nach bekanntem Schema der kleineren Werke des Vaters errichteten Kirche St. Maria Liberatrice (1617) erweiſt. Die guten Eigenſchaften des römiſchen Palaſtbaues vereint Onorio noch einmal in dem einfach edlen, aber ſchon kalt wirkenden Palazzo Verospo, jetzt Torlonia (um 1616), an welchem das ſtattliche mit Quaderung und um dieſe herum mit einer joniſchen Ordnung umkleidete Portal zunächſt ins Auge fällt. Die Bildung des Details, namentlich die ſchlaffe Geſtaltung der Voluten der Kapitäle,

die mangelnde organiſche Verbindung derſelben mit der Façade zeigen nur zu deutlich, daß eine eigentlich ſchöpferiſche Kraft in dieſem Meiſter nicht mehr lebte, deſſen Kunſt allein von der Rom einmal durch alle Zeiten eigenen hohen Empfindung für räumliche Größe getragen zu ſein ſcheint. Die wichtigſte Arbeit Onorio's iſt der Bau von S. Carlo al Corso (begonnen 1612). Wieder muß hier deutlich

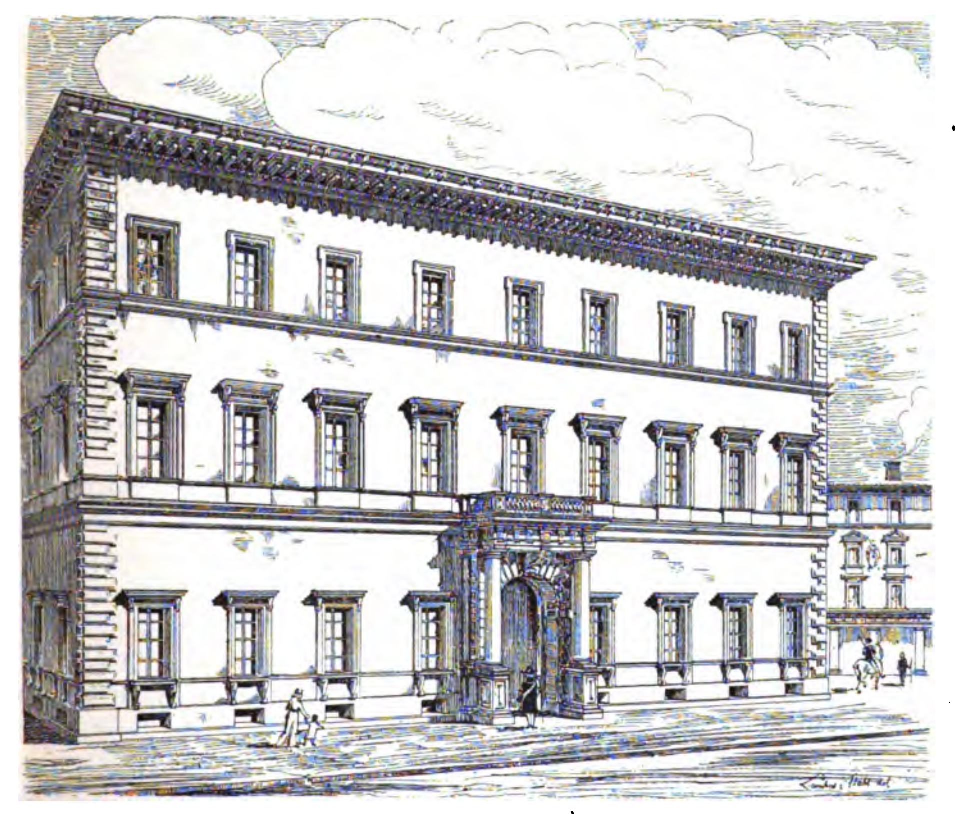


Fig. 87. Palazzo Sciarra di Carbognano zu Rom.

dasjenige, welches dem erſten Entwurfe angehört, von den Umgeſtaltungen des *Pietro da Cortona* und dem nach des Kardinals Omodei Angaben durch *Carlo Rainaldi* geſchaffenen und von *Giovanni Battista Menicucci* und *Mario da Canepina* ausgeführten Façadenumbau unterſchieden werden; Sandrart's Stiche geben hierzu die ausgiebigſten Unterlagen. Die Grundrißgeſtaltung der Kirche weicht weſentlich von dem Syſtem des Geſù ab. Zwar behält Onorio das breite Mittelſchiff mit je drei Arkaden zwiſchen gekuppelten korinthiſchen Pilaſtern bei,

jedoch fügt er zwei Seitenſchiffe zwiſchen dieſe und die Kapellen ein. Dadurch erhalten die Querſchiffe eine größere Breite, und legt ſich ſogar um den im Halbkreis geſchloſſenen Hauptchor ein breiter Umgang. Im Aufriß des Hauptſchiffes konnte der Künſtler bei dem geringen Höhenverhältniß auf das Einſchieben einer Attika unter das Tonnengewölbe verzichten. Durchweg erſcheinen die Glieder einfach und namentlich an der elegant ſchwebenden und reich durchgeführten Kuppel wohl abgewogen. Zwar ſind in der Wölbung derſelben die Gurten und Kaſſetten nur gemalt, doch entſchuldigt hierfür die einfach kräftige Bildung der Pilaſter, die korrekte Behandlung der die Kuppel tragenden Glieder, welche dieſelbe frei und ohne Laſtwirkung ſchwebend erſcheinen läßt.

In noch ſpätere Zeit fällt die Blüthe des Lombarden *Flaminio Ponzio* († unter Paul V., 45 Jahre alt), deſſen künſtleriſche Laufbahn mit dem Ausbau der Capella Paolina oder Borgheſe (1611—1613) in St. Maria Maggiore beginnt, einer Anlage, welche ſich in den Grund- und Aufrißformen eng an Fontana's ſpäter zu beſprechende Kapelle Sixtus' V. anſchließt, ohne jedoch den dort herrſchenden Reichthum an Inkruſtationen, vollſtändig aufzunehmen.

Die äußere Umgeſtaltung der berühmten Kirche wurde dem Ponzio übertragen, welcher (1616) die von *Carlo Rainaldi* (1673 und 1687) vollendete Façade gegen Nordweſt begann. Rainaldi wich von Ponzio's Plan[1]) in ſofern ab, als er vor den runden Chor einen breiten rechtwinkligen, ſeitlich durch Säulenhallen ſich öffnenden Trakt legen wollte. Allerdings waren auch hier durch die Kapelle Sixtus' V. die Aufrißmotive gegeben, ſo daß es ſich nur um eine Kombination handelte. An der Südoſtfront, an der Ponzio die Sakriſtei errichtete und ein der Symmetrie genügendes, derſelben gegenüber liegendes Gebäude für Kleriker entwarf, konnte er ſelbſtändiger ſchaffen: nicht zum Vortheil der künſtleriſchen Geſtaltung, denn es entſtand ein der Façade des Collegio Romano nachgebildetes, nüchternes Liſenenwerk von maſſiger Wirkung.

S. Sebaſtiano fuori le mura, eine der älteſten Baſiliken Roms, im Geiſt der Zeit umgebaut zu haben iſt ein weiteres Werk, welches nicht zu Ponzio's Werthſchätzung beiträgt. Im Profanbau werden einige Arbeiten als die ſeinigen bezeichnet. So die Haupttreppe am Quirinal, zweiarmig und lang ſich hinſtreckend, doch ohne höheren Kompoſitionswerth: der benachbarte Palazzo Roſpiglioſi

---

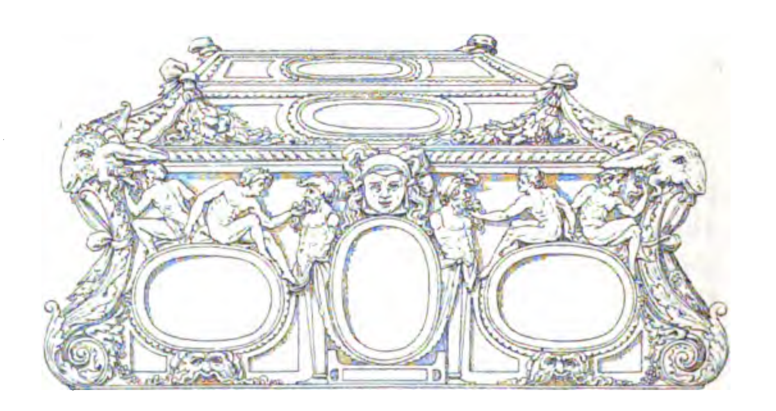
[1]) Paulus Angelis, a. a. O.

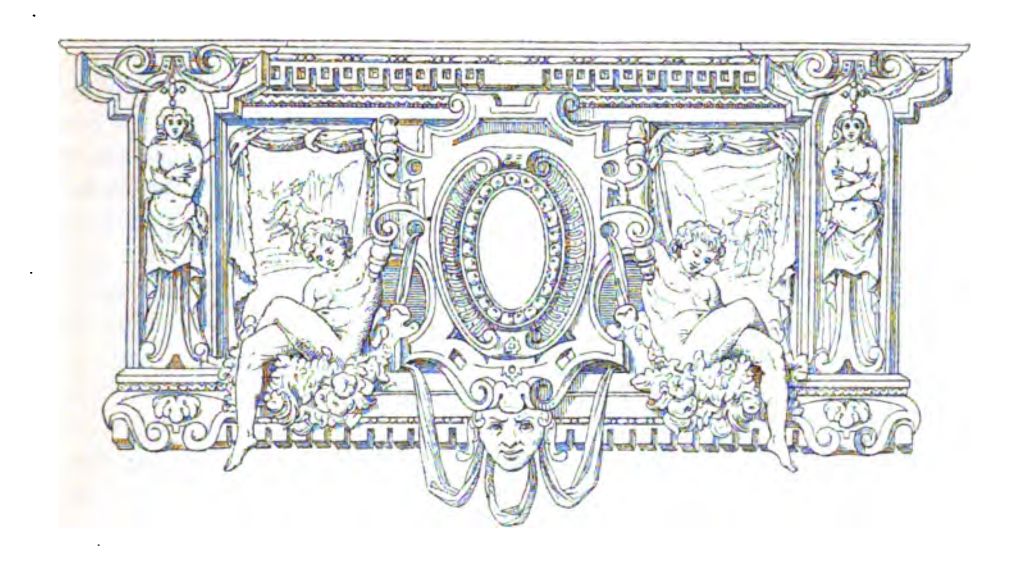
(1603), den *Materna* und *Venturini* nicht zu ſeinem Vortheil erweiterten, ein ernſter, nur durch das graziöſe, anſtoßende Garten-Kaſino bemerkenswerther Bau, ferner der Palazzo Sciarra di Carbognano (Fig. 87) (erſt gegen 1640 vollendet), der noch einmal alle guten Eigenſchaften der römiſchen Schule in ſich vereint: ſchöne Dispoſitionen der Maſſen, einfach, mit Liebe gezeichnetes Detail, zierliche Ornamentation einzelner Glieder, ſo daß man entweder an ein höchſt auffälliges Zurückgreifen auf ältere Meiſter in einer Zeit, da Bernini ſchon wirkte, denken oder zweifeln muß, ob nicht Ponzio bloß Einzelheiten wie das Portal, den erſten Entwurf aber *Ammannati* oder einer der Künſtler ſeiner Umgebung geſchaffen habe. Dieſe Annahme findet noch Beſtätigung durch die Unterſuchung der Façade des Palazzo Borgheſe, welche der Ripetta zu gelegen und von Ponzio entworfen iſt. Zunächſt gehört wohl ihm der originelle Gedanke an, um die ſchräg die Zimmerflucht des Erdgeſchoſſes durchſchneidende Fluchtlinie weiter zu führen, ein Labyrinth kleiner Gelaſſe anzulegen und ſogar über dieſes hinaus die Ecke eines Nachbargebäudes ſchräg zu durchſchneiden und den ſo gewonnenen tunnelartigen Durchblick durch eine Fontaine abzuſchließen. Dann die zierliche Loggia an der Ripetta ſelbſt, eines der feiner empfundenen Dekorativwerke jener Zeit, aber doch ſchon einem weiter entwickelten Stile als der Palazzo Sciarra angehörig. Die Loggia ſei als eine höchſt geſchickte Durchſchneidung zweier Motive, wie ſie an den Seitenbauten des Kapitols vorkommt, und um ihrer geiſtreichen Profilirung willen dem Studium empfohlen, die Gartenfaçade des Palaſtes aber zeigt deutlich Bernini'ſchen Einfluß.

Noch wird ein *Oratio Torregiani* genannt, der (1615) das Kloſter an St. Maria Traſtevere in gekünſtelten Boſſagen an den Gewänden, mit guter Dispoſition und den Palazzo Fonſeca in kräftiger und wohlgelungener römiſcher Weiſe errichtete; der *Marchese Gianbattista Muti*, der (1644) den Palazzo Muti Papazzurri, meiſt nach der Inſchrift in dem hübſchen joniſchen Portal Baleſtro genannt, einen durch zierliche Detailbehandlung und geſchickte Grundrißlöſung bei ſchwierigem Terrain ausgezeichneten und in drei Fenſtern an der Hauptfront gegen Piazza S. S. Apoſtoli ſich öffnenden Bau ſchuf; weiter der im Geiſt des Domenico Fontana von *Gianbattista Crescentii* entworfene (?) Palazzo Crescentii und der wohnhausartig nüchterne Palazzo Bufalo von *Francesco Peperelli.*

Dieſen ſcheinbar mehr dilettantiſch arbeitenden Künſtlern ging der Gelehrte *Domenico Paganelli* (geb. zu Faenza), Pater und Mathematiker, voraus, welcher 1583 eine Waſſerleitung in ſeiner Vaterſtadt erbaut hatte und bald darauf zu Rom den Palazzo Aleſſandrino, ſpäter Bornelli,

dann Valentini, jetzt Palazzo provinciale della Prefettura (1585) errichtete, deſſen ſchöne, harmoniſch ruhige Façade ebenſo beachtenswerth iſt als der ſtattliche Hof. Allerdings ſind die Pfeilerarkaden des letzteren nur im Erdgeſchoß und auch hier nicht vollkommen durchgeführt, ſondern dort theilweiſe, im erſten und zweiten Stock durchweg durch Blenden erſetzt. Der Grundriß erzeugte Schwierigkeit wegen des gegen Piazza de SS. Apoſtoli ſpitz zulaufenden, ſehr ausgedehnten Grundſtückes. Trotz der Ausdehnung des großen Hofes (5 : 9 Arkaden) bleibt eine große Tiefe des Grundſtückes. Paganelli theilt das Bauterrain mit willkürlichen Geraden, zufrieden, wenn jedes Zimmer Licht und Zugang erhält. Nicht weniger als 14 Räume des Erdgeſchoſſes ſind nicht rechtwinklig. Dies verdient bemerkt zu werden, um die Sorgloſigkeit gegenüber der Grundrißkompoſition zu konſtatiren, welche ſich damalige Große an ihren Sitzen gefallen ließen. Wenn nur die Feſträume des Hauptgeſchoſſes, wie dies auch hier der Fall, impoſant, die Treppe ſtattlich und bequem zugänglich, Façade und Hof von würdiger Durchbildung waren, ſo überſah man leicht jene Unfertigkeiten im Innern.





IX. KAPITEL.

DOMENICO FONTANA.

Neben den Lunghi's und den ihnen verwandten Künſtlern geht in Rom eine noch mächtigere Lombardiſche Architektenfamilie, diejenige der Fontana's, her, deren Glieder bald die leitende Stellung einzunehmen verſtanden: die Brüder *Giovanni* und *Domenico Fontana* und weiterhin der Neffe *Carlo Maderna* ſind ſo jung nach Rom gekommen, daß man nicht annehmen kann, ſie hätten von ihrer Heimath dauernde künſtleriſche Eindrücke mitgebracht. Und wirklich zeigen ſie ſich durchaus als Schüler der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom zu einem feſten Kanon ausgebildeten antikiſirenden Architektur. Alle drei ſind von robuſter Kraft, voll Empfindung für die Macht der Dimenſionen, voll rückſichtsloſen Sinnes für monumentale Größe, daher meiſt ohne tiefes Intereſſe für Feinheit des Details und mithin — namentlich die erſten beiden, unproduktiv hinſichtlich der Fortgeſtaltung der Formenſprache. Dem Domenico, als dem weitaus bedeutenderen der älteren Brüder, iſt ein vollklingender Pathos eigen, er geht unbeirrt durch Nebenſächliches auf ſein Ziel los, ſucht die Gedanken knapp, in einem Bilde und deßhalb um ſo eindringlicher zur Erſcheinung zu bringen, begnügt ſich daher auch meiſt damit, die vorhandenen Ausdrucksformen ohne viel eigene Hinzuthat zu verwenden. Da ſomit den Bauten der intime Reiz, die Individualität fehlt und nur zu

oft die nackte Größe bleibt, ſo wirken viele gerade in ihrer Weiträumigkeit ernüchternd. Der Inhalt entſpricht nicht dem Maße. Die Fontana ſind die Architekten, welche das ſpätere Rom an die übertriebene, erſchreckend und beklemmend wirkende Größe der Räume wie des Details gewöhnten, an jene freudloſe Maſſigkeit, die man erſt recht empfindet, wenn man vom Studium der gleichzeitigen Kunſt aus Oberitalien nach der ewigen Stadt kommt. Die Straßen erſcheinen zu eng, die Façaden drängen den Beſchauer von ſich fort, die Veſtibüle ſind außerhalb des Verhältniſſes für Menſchen; alles iſt ins Gigantiſche verzerrt, während doch immer der Menſch mit ſeinen Bedürfniſſen den Maßſtab auch der großartigſten Architektur, namentlich des Profanbaues, zu bilden hat.

Giovanni Fontana (geb. 1546, † zu Rom 1614) kam ganz jung nach Rom, wo er namentlich an Tiefbauten vielfach beſchäftigt wurde und ſich als trefflicher Techniker bekannt machte. An den großen Werken, welche Rom aufs neue mit dem köſtlichſten Quellenwaſſer verſahen, fand er vielfache Verwendung, zugleich aber an allen jenen Bauten, die mit der Ausnutzung des Waſſers in Verbindung ſtanden. Zu dieſen gehören zunächſt die Waſſerkünſte der Villen von Frascati, namentlich der Villa Mondragone, wo er in dem Teatro einen maleriſchen halbkreisförmigen Bau am Ende des Gartens, in den Formen der gleichfalls durch ihn geſchmückten Villa Aldobrandini, mit tüchtigem Dispoſitionstalent ſchuf. Er ſoll auch die von ſeinem Bruder ausgeführte Fontana dell' Acqua Paola (1612) entworfen haben.

Von rein architektoniſchen Bauten werden nur der Palazzo Guiſtiniani ſowie der Palazzo de' Gori zu Rom, deſſen Portal ſpäter *Borromini* umſchuf und die Kirche S. Martino zu Siena genannt, letztere ein kräftiger, wohldisponirter Raum von barocken Formen.

Der jüngere der Brüder *Domenico Fontana* (geb. zu Mili (?) am Comerſee 1543, † zu Neapel 1607) kam noch zu Michelangelo's Lebzeiten als Jüngling nach Rom, erwarb ſich hier die Gunſt des Kardinals Montalto, des ſpäteren Papſtes Sixtus' V., und gewann durch dieſen, wie auch namentlich durch die reſolute Art des Norditalieners an die geſtellten Aufgaben heranzutreten und durch ſeine Meiſterſchaft im Techniſchen des Bauweſens großen Einfluß. Bei dem Aufrichten verſchiedener Obelisken in Rom bekundete ſich ſeine mechaniſche Wiſſenſchaft auf eine die Mitwelt in das höchſte Erſtaunen verſetzende Weiſe. So kam es, daß er mit Ehren bedacht wurde, die ſelbſt einem Michelangelo verſagt worden waren. Denn der Papſt ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn und römiſchen Edelmann. Dieſe ſpäter öfter wiederholten Nobilitirungen, das Eintreten der Architekten-Kavaliere in die große Welt, ihre Stellung als Männer von Rang neben den Mächtigen

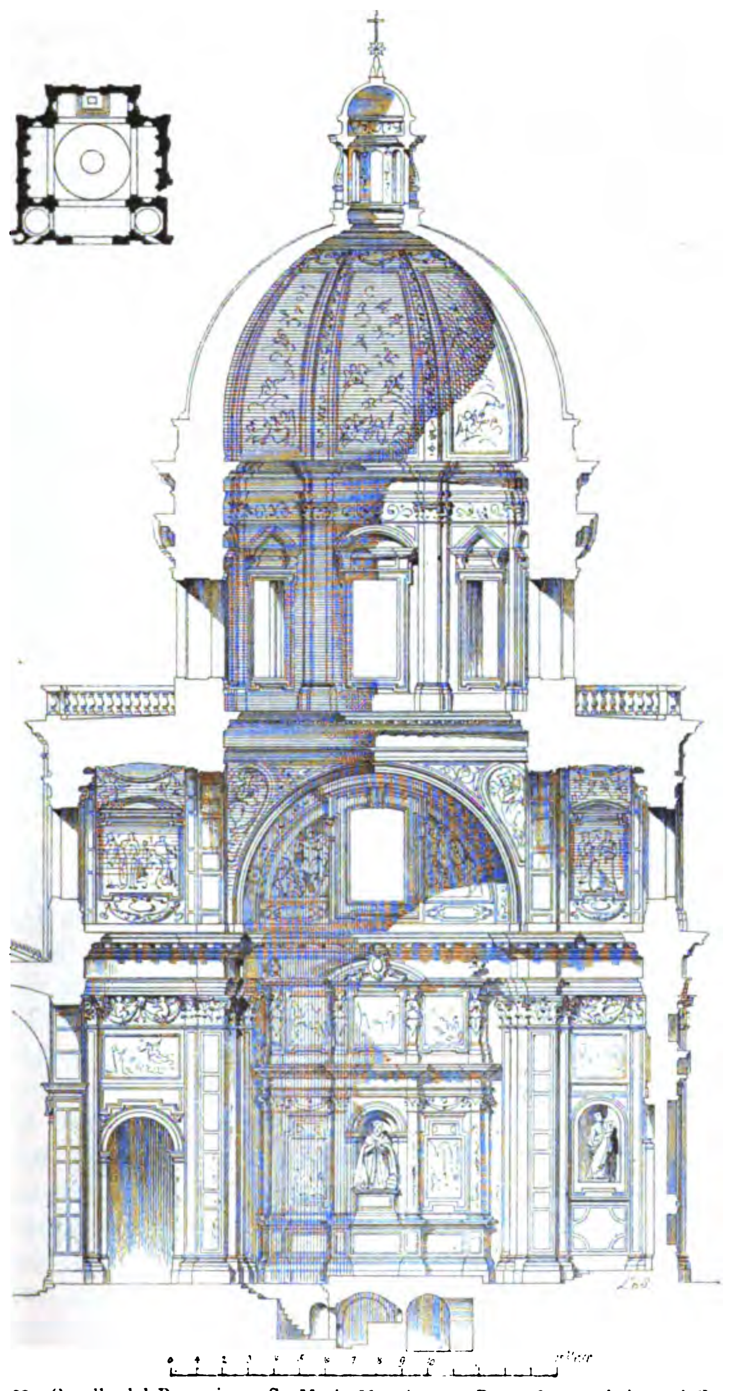


Fig. 88. Capella del Presepio an St. Maria Maggiore zu Rom. Langsschnitt und Grundriss.

der Kirche mag ihnen nicht wenig zu den ſie auszeichnenden kühnen und großartigen Geſtaltungen Muth und Sinn verliehen haben.

Für den Kardinal Montalto waren die erſten großen Bauwerke Fontana's beſtimmt. Zunächſt die Capella del Presepio oder des Sixtus' V. an St. Maria Maggiore (begonnen 1584) (Fig. 88), die, für den Meiſter charakteriſtiſch, noch einmal die Formen der Hochrenaiſſance aufleben laſſen zu wollen ſcheint: ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln, in den Winkeln gegen das Nebenſchiff der alten Baſilika zwei quadratiſche Kapellen, die Wände wie die Laterne durch korinthiſche Pilaſter, die Tonnengewölbe, wie die ſchön gezeichnete Kuppelleibung durch Gurten, alle Wandflächen durch Niſchen, Füllungen, Bildwerke gegliedert. Die Grundzüge der Anordnung ſind klar und feſt gezeichnet, höchſt gelungen in den Verhältniſſen, trotz des in verſchwenderiſchſter Weiſe ausgeſtatteten Details überall leicht überſichtlich, geſund ohne hervorragende Genialität, geſchaffen in der Formenfreudigkeit der Jugend. Alle Flächen ſind mit ſchmückenden Gebilden überzogen, die koſtbarſten Materialien zur Verherrlichung der Bauglieder ausgeſucht, alle Arten Marmor, Alabaſter, von Breccien, Jaspis ſind zur Inkruſtation der Pilaſterfüllungen verwendet, die Kapitäle in Travertin gebildet und vergoldet, die Geſimſe und die Gewölbe mit vergoldeten Stukkornamenten, alle Rücklagen mit Bildern auf das reichſte verziert. Das Detail geht zwar einen Schritt weiter als der Geſù hinſichtlich der Freiheit der Bildung, hält ſich aber bis auf einzelnes Figürliche noch ſtreng innerhalb der jeweiligen architektoniſchen Umrahmung. Die Farbe iſt von ächter Renaiſſancewirkung.

Wichtig iſt die Façadengeſtaltung der an Größe einer ſtattlichen Kirche gleichen Kapelle. Der korinthiſchen Ordnung im Innern entſpricht in erfreulicher Wahrheitsliebe eine ebenſolche an den freiſtehenden Außenſeiten, den Gewölben ein über dem Gurtgeſims angeordnetes Liſenengeſchoß, welches durch eine Baluſtrade abgeſchloſſen wird. Dieſe Anordnung iſt zwar ganz dem St. Peter entlehnt, doch feiner und harmoniſcher als dort, wenn ſie gleich an monumentaler Wirkung weſentlich nachſteht. Aus der Plattform über den Kreuzflügeln erhebt ſich der außen achteckige von ſtattlichen Rundbogenfenſtern durchbrochene und an den Ecken durch Liſenen gegliederte Tambour, über deſſen Konſolengeſims auf niederer Attika die Kuppel ruht, ein vollkommener Centralbau nach der Art von Madonna di S. Biagio in Montepulciano, mithin faſt ein Zurückgreifen auf die Vormichelangelo'ſche Zeit, auf Antonio da Sangallo. An der Vollendung des Baues wurde bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts gearbeitet, denn *Andrea Pozzo, Giuseppe Nogari* u. A. wirkten noch an derſelben.

Wie in Konkurrenz mit Martino Lunghi's S. Atanafio errichtet erfcheint St. Trinità de' Monti (um 1570), bekanntlich jetzt das Ziel der fpanifchen Treppe und mehr durch diefe als durch eigene Verdienfte berühmt. Auch diefer Bau hat niedrige feitliche Thürme mit welfchen Hauben. Zwifchen denfelben fchließt die Façade ein geradliniges Gefims. Die Struktur des älteren Langhaufes kommt durch die Halbkreisfenfter unter den Gewölben von Haupt- und Seitenfchiffen,

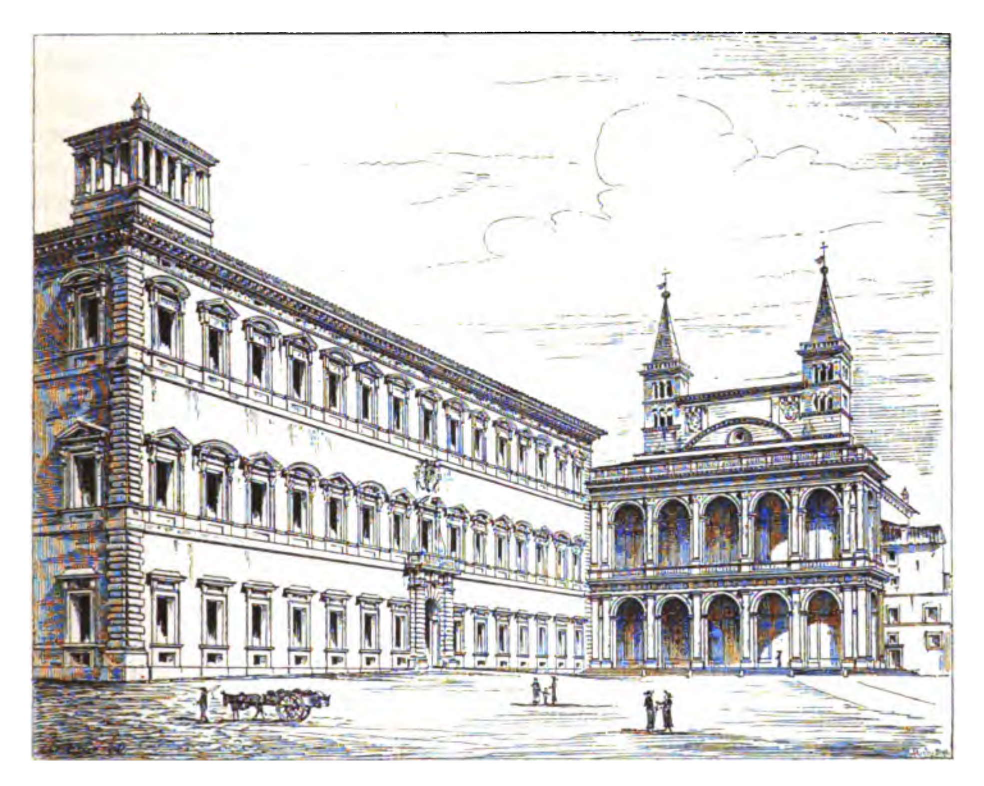


Fig. 89. Palazzo Laterano und Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom.

fowie durch das Mittelportal klar und verftändig zur Geltung, eine ftattliche zweiarmige Freitreppe führte fchon früher zu letzterem. Jedoch entbehrt der Bau des höheren künftlerifchen Intereffes.

Die Villa des Patrones Fontana's Montalto, fpäter Negroni (feit 1580), hat heute durch den Bau des Centralbahnhofes und der anliegenden Straßen ihre Umgebung und mit diefen einen wefentlichen Theil ihres Reizes verloren. Im Gegenfatz zu der Villa Medici Abgefchloffenheit nach Außen, gewährt fie nach allen Seiten einen freundlich einladen-

den Anblick. Die leicht abschüssige, zu Terrassen abgestufte Bodenlage gestattete die gegen das Seitenportal zugekehrte Façade imposant über ansteigendem Terrain dreistöckig, die gegen den den Viminal hinauf sich erstreckenden Garten gerichtete jedoch zweigeschossig und bei bewegter Massenvertheilung und reichem Schmuck an Reliefs, Festons etc., sowie bei offener Arkade im Erdgeschoß der Villa Medici ähnlich zu gestalten. Einer der großen Seitenbauten der Villa, früher der Palazzo di Termini genannt, hat sich noch an der Piazza delle Terme erhalten. Er trägt den Charakter von Fontana's sonstigen Werken. An der Ausgestaltung der Villa selbst dürfte *Domenichino* einen wesentlichen Antheil genommen haben.

Durch die Ernennung zum Baumeister von S. Peter wurde Fontana officiell als erster Architekt der ewigen Stadt anerkannt. Noch fand er reichlich an dem Riesenwerke zu thun. Es fehlte der Kuppel noch die Laterne. Man darf annehmen, daß Porta dieselbe in Formen projektirt hatte, die von denjenigen Michelangelo's hinsichtlich ihrer größeren Strenge abweichen. Um so bezeichnender ist, daß Fontana die Idee des älteren Meisters wieder aufnahm, indem er über den im Kleinen wiederholten Tambour nicht eine Kuppel, sondern einen geschweiften, von Konsolenreihen gestützten Helm anordnete, ja sogar die Silhouette desselben noch bewegter wie der Altmeister, etwa der Krone der Ananas entsprechend, ausbildete.

Unter Fontana's Einfluß brach sich auch der Wunsch Bahn, an den Centralbau von St. Peter ein Langhaus anzufügen. Die in den Uffizien erhaltenen Projekte weisen darauf hin, daß der Meister den von Michelangelo intendirten kreisförmigen Abschluß des Westflügels des griechischen Kreuzes um ca. 62 Meter hinausrücken und in die Lücke ein Langhaus einschieben wollte, das aus einem Hauptschiff mit drei Arkadensystemen, und denselben entsprechenden tiefen Seitenkapellen entstehen sollte. Auffallend ist der Mangel der durch die ganze Anlage bedingten Seitenschiffe, der jedoch wie auch das Bestreben das Mittelschiff möglichst breit zu bilden recht deutlich den Einfluß des Gesù bekundet. In der von Fontana gewählten Gestalt kam das Langhaus nicht zur Durchführung. Jedoch benutzte sein Nachfolger *Carlo Maderna* die in derselben niedergelegte Grundidee für den von ihm endlich ausgeführten Umbau.

Die Begeisterung für die Antike kam durch Fontana zu neuem, originellen Ausdruck, denn er ist es, der im Auftrage des Papstes Sixtus' V. einige der großartigsten ihrer Reste an bedeutungsvollen Orten aufrichtete. So den Obelisk auf dem Petersplatz (1586), der vorher zwar noch neben der Sakristei von St. Peter aufrecht stand, jedoch an ungünstigem Platze. Bald darauf folgten (1587) die Obelisken

auf Piazza del Popolo hinter St. Maria Maggiore und auf Piazza di S. Giovanni in Laterano (1588), bei welchen allen der ägyptifchen Steinfäule ein Poftament von markiger Zeichnung und trefflichem Verhältniß hinzugefügt und diefes zumeift mit einer ftattlichen Brunnenanlage in Verbindung gebracht wurde.

Neue große Aufträge erhielt Domenico Fontana durch den Umbau von S. Giovanni in Laterano. Zunächft wurde jene für die päpftlichen Benediktionen beftimmte Loggia (Fig. 89) füdlich von dem Querfchiff, welche unter Sixtus V. wohl fchon 1586 begonnen worden war, laut Infchrift aber erft 1636 vollendet. Wenn an einem Bau, fo zeigt der Meifter fich hier als Schüler der römifchen Architekten der vorausgegangenen Zeit. Denn wieder ift die edle weit gefpannte und großräumige Doppelarkade, mit ihrer einfachen Reihe unten toskanifcher, oben korinthifcher Pilafter, die nur an den Ecken je zu zweien gekuppelt find, ihren unverkröpftem Gebälk, von welchem das untere fich durch einen fchönen Triglyphenfries auszeichnet, der fchlichten Ruhe der Anordnung, dem Ernft und der Strenge der ganzen Haltung, ein gleichwerthiges Seitenftück zu den Höfen des Collegio Romano und der Sapienza.

In unmittelbarem Anfchluß an die Loggia fcheint auch die gleichfalls zweigefchoffige Vorhalle vor die Scala santa errichtet worden zu fein. Im Untergefchoß unterfcheidet fie fich außer den befcheideneren Dimenfionen faft nur dadurch, daß im Friefe nur einzelne Triglyphen — je zwei über den Pilaftern und je einer in der Arkadenachfe angebracht find, ein Motiv, das dem modifchen Bedürfniß nach bewegterer rhythmifcher Form entfpricht. Das Obergefchoß zeigt eine gefchloffene Architektur mit jonifchen Pilaftern und giebelbedeckten Fenftern. Im Fries des Kranzgefimfes wurde hier wie an der Loggia die große Infchrift zum Schmucke.

Aber auch wo fonft fich freie künftlerifche Arbeiten dem Fontana boten, verhehlte er nicht feine Vorliebe für die fchematifch ftreng verwendeten Arkadenordnungen. Dies dokumentirt fich am beften in den großen Fontainen, welche er und fein Bruder errichteten.

Die Fontana dell' Acqua Paola (Fig. 90) wurde erft 1612 durch *Carlo Maderna* vollendet. *Giovanni Fontana* foll den Entwurf geliefert haben: drei Arkaden zwifchen auf hohen Poftamenten ftehenden, jonifchen Granitfäulen; zu Seiten je eine niedere Arkade in gleicher an Rücklagen angebrachter Architektur; über dem Mitteltrakt eine riefige Infchrifttafel, darüber, in der Breite der Achfenarkade, eine Aufmauerung mit fchwerer Segmentverdachung, vor die das Wappen des Papftes geftellt ift. Die Härten des treppenförmigen Aufbaues mindern barock-

geſchwungene Anlaufkonſolen. So wäre eine Art breiten Triumphbogens geſchaffen worden, wenn nicht die Arkaden rückwärts vermauert und hierdurch zu Niſchen verwandelt wären, aus deren Grunde das Waſſer des Lago di Bracciano mächtig in große Steintröge hervorſpringt. Daß jene Wände von großen gänzlich zwecklofen Fenſtern unterbrochen ſind, kann nur als ein Beweis der Gedankenloſigkeit des Architekten angeſehen werden, wie denn das ganze Motiv trotz der an ſich wirkungsvollen Behandlung wenig zum Ausdruck des beſonderen Zweckes des Baues ſich eignet, will man nicht Goethe's etwas außerhalb des Weſens der Architektur ſtehende mehr ſymboliſche Erklärung gelten laſſen, daß es „ein guter Gedanke ſei, dem Waſſer einen offnen, ſchaubaren, triumphirenden Eintritt zu verſchaffen.“ „Hier tritt, ſagt der große Dichter, der friedliche Ernährer mit Kraft und Gewalt eines kriegeriſchen Ueberwinders ein und empfängt für die Mühen ſeines weiten Laufes ſogleich Dank und Bewunderung.“

Der Mangel künſtleriſcher Phantaſie, welchen die Fontaine bekundet und für den die ſo geiſtreich interpretirte Idee nicht entſchädigt, zeigt ſich noch ſchlagender in dem Umſtand, daß Domenico Fontana bei einer zweiten gleichen Aufgabe, der Fontana di Termini (begonnen unter Sixtus V., vollendet erſt 1637), keinen beſſeren Rath wußte, als das dreiachſige Mittelmotiv der Acqua Paola getreulich zu wiederholen. Dass der joniſchen Ordnung die kräftigere ſeitliche Fortſetzung fehlt, läßt dieſelbe mager und mesquin erſcheinen, wozu die unglückſelige Moſesſtatue unter dem Mittelbogen noch weſentlich beiträgt.

Dieſelbe geſunde Kraft, aber auch den gleichen Mangel an Phantaſie zeigen die großen Palaſtbauten Fontana's. Zugleich mit der Loggia entſtand auch der Palazzo Laterano (ſeit 1586) (Fig. 91), eine der gewaltigſten Profananlagen der Siebenhügelſtadt. Der Grundriß iſt überaus nüchtern und gedankenlos. Der Hof iſt eine verflaute Nachbildung desjenigen des Palazzo Farneſe. Sieben Arkaden auf jeder Seite, zwei Geſchoſſe, unten toskaniſche Pilaſter mit derſelben Behandlung der Triglyphen wie an der Scala ſanta, oben joniſche. An dem niederen, geſchloſſenen, dritten Geſchoß gliedern matt gebildete Hermen die Wandflächen. Um den Hof legen ſich an drei Seiten die verſchiedentlich abgetheilten Räume. Keiner derſelben iſt beſonders ausgezeichnet. Eine kleine Treppe vermittelt den Aufſtieg. Die vierte Hofſeite nimmt die 7,14 Meter breite, lang geſtreckte Haupttreppe ein, ein mächtiges, doch unintereſſantes Werk. Bedeutender ſind die Façaden, in welchen (Fig. 89) wenigſtens die mächtigen Verhältniſſe, die königliche, durch kein Riſalit unterbrochene Ruhe der großen Geſimslinien und die Sicherheit,

mit der die nur in den Obergeschossen mit eckigem und gebogenen Giebel abwechselnden Fenster in ununterbrochener Reihe angeordnet wurden, alsbald dem Beschauer auch dieses späteren Werkes lehren, daß

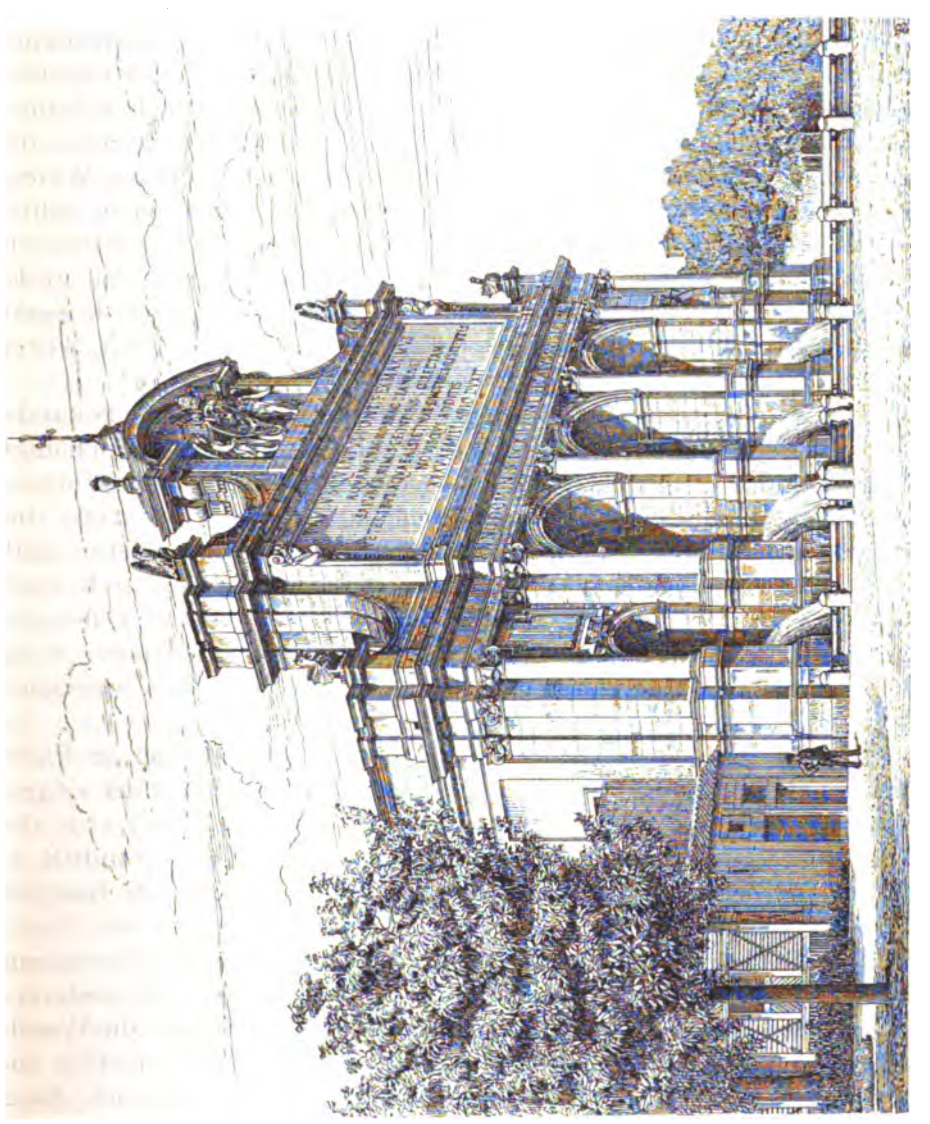


Fig. 90. Fontana dell' Acqua Paolo zu Rom.

er in dem Rom des Bramante und Peruzzi stehe. Jedoch ist auch hier eine neue Idee nicht zu bemerken, es sei denn, daß über dem in derber Rustika gebildeten, von toskanischen Pilastern eingefaßten, Portal das Achsenfenster des ersten Geschosses seitlich durch mächtige Konsolen-

anläuſe geziert und mit abgebrochenem Giebel bekrönt wird. Prachtvoll wirkt das reich profilirte Hauptgeſims.

Zufrieden mit dem künſtleriſch Erreichten wendete Fontana faſt genau dasſelbe Façadenſchema auch an dem Vatikaniſchen Palaſte Sixtus' V. an, deſſen Ernſt durch die Anwendung des Backſteinrohbaues an den Wandflächen geſteigert wird. Die Ecken faßt je eine Liſene zuſammen, breite Gurte theilen die Front horizontal. In den ſo gebildeten Feldern folgt Fenſter auf Fenſter mit wechſelnden Giebeln und gleichmäßig geſunder, kräftiger Architektur. An dem kräftigen Hauptgeſimſe überraſcht das Ungeſchick im Dekorativen, in dem Ornament des Frieſes.

Die Façade des Quirinal's gegen Via pia, welche Fontana gleichfalls für Sixtus V. vollendete, nachdem ſie unter Gregor XIII. wahrſcheinlich noch durch *Maſcherino* begonnen, im Hauptgeſchoß vielleicht aber ſchon von Fontana detaillirt worden war. Seinem Entwurf gehört wohl nur das nüchterne Liſenenobergeſchoß an, welches dem Erbauer keineswegs zum Ruhme gereicht, zumal es in keinem Zuſammenhange mit dem Bauinnern ſteht. Denn die Hauptſäle reichen weit über das Kranzgeſims hinaus, in dieſes Stockwerk hinein. Noch trockener iſt die Façade des Palazzo Nerli, jetzt Albani an der Via quattro Fontane, bei der jedoch der hübſche Arkadenhof Erſatz bildet. Die vier Wandbrunnen an der Kreuzung der Quattro Fontane und Via del Quirinale verdienen gleichfalls eine Erwähnung, doch nur ſehr beſchränktes Lob.

Wenn auch Fontana die kurzen Regierungsperioden der Päpſte Urban VII., Gregor XIV. und Innocenz IX. in ſeiner Stellung als leitender Architekt in Rom überdauerte, ſo fiel er doch alsbald bei Clemens VIII. (1592—1605) in Ungunſt. Es iſt unſchwer zu errathen, daß der unaufhaltſam vordrängenden künſtleriſchen Leiſtung der jüngeren italieniſchen Schulen ſeine trockene und akademiſche Richtung nicht entſprechen konnte. Seit 1592 treffen wir ihn in Neapel und wieder im großartigſten Sinne thätig.

Dort iſt ſein Hauptwerk der Palazzo reale, welchen er (1600) für den Vicekönig Graf Lemos errichtete. Die Architektur erſcheint noch trockener als in Rom, nicht nur im Gegenſatz zu der lebendigeren Umgebung in der ſüdlich heiteren Stadt, ſondern auch an ſich betrachtet. Die Hauptfaçade beſteht aus drei Geſchoſſen, jedes mit einer Pilaſterordnung und völlig ausgebildetem Gurtgeſims. Das Untergeſchoß bildete urſprünglich eine ganz offene Loggia, deren Bogenſtellungen jetzt zugeſtellt ſind; in den oberen Stockwerken befanden ſich einfache Fenſter mit wechſelnden Verdachungen. Nur im Mittelmotiv waren unten gekuppelten Säulen, oben entſprechende Pilaſter und im Hauptgeſchoß

ein großes Wappen über dem Fenster angeordnet. Dieser geistige Inhalt der Façade genügt nicht für die 21 Achsen, resp. 138 Meter breite Front gegen Piazza del Plebiscito, geschweige denn für die zwar seitlich durch vorspringende Flügel eingefaßte, aber in dem nicht reicher ausgebildeten Mittelrisalit 29 Fenster, resp. 230 Meter breiten Front gegen das Meer, die geradezu langweilig wirkt. Auch die Grunddisposition ist wenig bedeutend, der zweigeschossige Hof zwar hat stattliche Verhältnisse und jene tüchtigen Formen, die wir an verwandten römischen Bauten kennen lernten, aber es fehlt die klare Disposition der Räume und eine Steigerung im Effekt derselben. Die große Festtreppe stammt, wie die Dekoration der meisten Säle erst aus dem 18. Jahrhundert.

Etwas glücklicher ist der 1615, also nur nach seinen Plänen durch seinen Sohn *Cesare Fontana* errichtete Palazzo de' Studi, jetzt Museo Nazionale, dessen innere Einrichtung wohl zum größten Theile späteren Umbauten (1790) angehört. Denn eine so ungeschickte, enge Treppenanlage, wie die hier am Ende des verschwenderisch mit Raum bedachten Vestibüles angebrachte, darf man einem Künstler der Barockzeit nicht zumuthen. Aber die Anlage mächtiger Gänge um zwei Höfe, die systematisch nüchterne Disposition, die wieder eine höhere Raumentwickelung außer in dem Bibliotheksaal des Obergeschosses verhinderte, dürfte dem ursprünglichen Plan angehören.

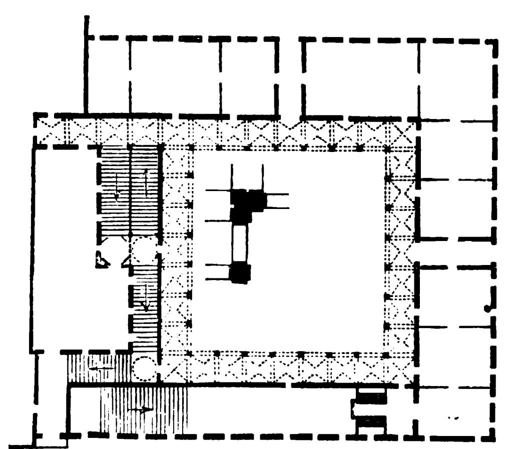


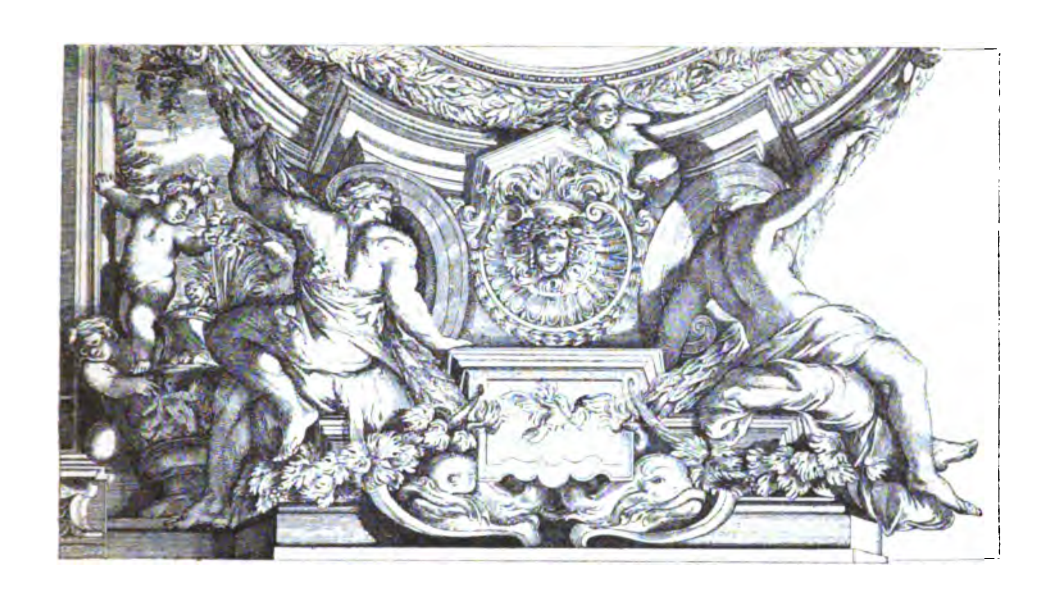
Fig. 91. Palazzo Laterano zu Rom. Grundriss.

Die Façade ist zwar nicht ganz so nüchtern als die des Königspalastes, entbehrt jedoch der inneren Einheit und zwar namentlich deshalb, weil in den an den kräftigen Mittelrisalit sich anschließenden Flügeln seitlich je ein Portal und ein besonders ausgezeichnetes Fenster angebracht sind, welche das Interesse vom Gesamtbilde abziehen. Dazu kommen in gleicher Weise wirkende gekuppelte Pilaster an den Ecken und ferner der Umstand, daß dem Hauptgesimse die in Italien gewohnte zusammenfassende Kraft fehlt. Es entschädigt für diese Mängel nicht, daß im Detail der Bau interessanter als die vorher geschilderten ist.

Von einem bleibenden Einfluß Fontana's auf die Kunst von Neapel sind mir Spuren nicht begegnet. Seine strenge, freudlose Architektur

ſtieß die lebensluſtige, leicht ſinnlich erregte Bevölkerung wohl ſchon von Anfang an zurück. Nur in dem wuchtigen Palazzo S. Severo, den freilich *Giovanni da Nola*, genannt *il Merliano* (geb. zu Neapel 1478, † 1559) entworfen haben ſoll und dem Jeſuitenkolleg, jetzt Univerſität (1604), mit ſchönem toskaniſch-joniſchem Arkadenhof und kräftigem Ruſtikaportal könnte man ſeine Hand noch vermuthen. Umbauten im Stile Fonsaga's (1653) umhüllten vielfach den ernſten Kern des letzteren mit ſpielendem Reichthum kraftloſer Formen.





II. BUCH.

DER ITALIENISCHE BAROCKSTIL.



KAPITEL I.

EINLEITUNG.

Mit Sixtus' V. Tode († 1590) endet der maßgebende Einfluß der Spätrenaiſſance in Rom. Die Unruhe und Unſicherheit der Verhältniſſe, welche die Conclave für drei innerhalb weniger Monate auf einander folgende Päpſte mit ſich brachten, hatten das zur Staatsgefahr angewachſene Räuberweſen der Campagna völlig entfeſſelt, die Gegenmaßregeln Rom mit den Schrecken grauſamer Strafverfahren, mit dem heißen Odem friſch vergoſſenen Blutes erfüllt; Hungersnoth herrſchte über ganz Italien, der Kirchenſtaat war auf's Aeußerſte geſchwächt, der große Anlauf zur Reinigung und Befeſtigung des Glaubens hatte ſich in demſelben Maße für die weltliche Macht nutzlos erwieſen, als er von tiefſter Bedeutung für die täglich ſteigende geiſtliche Gewalt geworden war. Dieſe glänzte in neuem Lichte der Wiedererhebung von innen heraus. Trotz mancher Schwankung hatten

alle Päpfte dem großen Ziel nachgeftrebt. Die Regierung hatte fich in entfchieden klerikalen Formen ausgebildet, Rom fich aufs neue mit gewaltigen Werken kirchlicher Kunft erfüllt. Die ewige Stadt war wieder „zu einer Weltftadt für eine Weltmacht" geworden.

Der Kampf gegen die Reformation hatte den Katholicismus in fich gefeftigt. Aller Streit der Meinungen verflüchtete fich in's Lager der Gegner, diefe zerklüftend und fchwächend, während Rom die Einheit des Glaubens mit koncentrirten Kräften in feinem Gebiete fefthielt. Ihm mußte der Proteftantismus durch feine Anziehungkraft für die gegen die Kirche, wie unter fich ftreitluftigen Geifter als Mittel zur Klärung des eigenen Befitzftandes erfcheinen. Die Macht des Papftthums über die katholifchen Völker und Fürften erreichte, geftützt durch die weltkluge, opferbegeifterte Taktik der Jefuiten wieder eine Höhe, wie nur felten zuvor. Und Macht ift das befte Agitationsmittel der Welt. Nach und nach begann der Rückzug der durch das Gezänk der proteftantifchen Theologen Erfchreckten und Angewiderten in den ficheren Hafen eines feften, zweifellofen, unerfchütterlichen Dogmenglaubens. Die Grenzen des Gebietes, welches zu Anfang des Jahrhunderts der Proteftantismus fchnell, im Fluge erobert hatte, wurden fchrittweife durch den Jefuitismus eingeengt. Schon empfand man in Rom das Vorgefühl endlichen Sieges, fchon fchliff man, felbft weltlich ohnmächtig, doch ftark durch den Einfluß auf die katholifchen Geifter, die Waffen zum letzten großen Schlage gegen die proteftantifchen Mächte.

Auf die Zeit innerer Klärung folgte nun die Periode ftolzen Selbftgefühles, ruhmbewußter Größe, auf die Zeit der mühevollen Durchbildung des klerikalen Regimentes der Triumph desfelben zu geiftlicher wie weltlicher Herrlichkeit und Pracht, wie fie fich namentlich unter Paul V. (Borghese, 1605—1621), alfo zu jener Zeit ausbildete, da in Deutfchland der lang vorbereitete Kampf zunächft anfcheinend mit der Vernichtung der proteftantifchen Gegner angehoben hatte. St. Peter wurde nach Maderna's Umbau neu geweiht, und zwar in dem Jahre der Schlacht bei Lutter am Barenberge und der Eroberung ganz Norddeutfchlands durch Tilly und Wallenftein!

Der Jefuitenorden erhielt zu der Macht den Glanz, Loyola und Franz Xaver wurden canonifirt; in der Congregation de propaganda fide entftand ein in feinem Geifte wirkendes, großartiges Inftitut, das die Verbreitung des Katholicismus über den Erdkreis fich zur Aufgabe geftellt hatte. Ueberall kräftiges Vordrängen: in Deutfchland glaubenseifrige Fürften, wie Kaifer Ferdinand II. und Maximilian von Bayern, in Frankreich die mächtige Reaktion des Katholicismus gegen die bislang geduldeten Hugenotten, in England ein dem Papftthum mit heimlichem

Eifer zugeneigtes Königshaus und eine ftarke, dasfelbe ftützende Partei, in Belgien der völlige Sieg der alten Kirche. Das find die politifchen Wahrzeichen, unter denen der Barockftil feinen Einzug in Rom und hiermit in die katholifche Welt und über deren Grenzen hinaus feierte.

Aber nicht die geiftigen Mittel, nicht der innige, feelifche Zufammenhalt zwifchen Glauben und Volksempfinden, nicht die neu erwachte Frömmigkeit allein waren es gewefen, die dem Katholicismus feine Expanfivkraft und mit ihr feine Ausdehnung wiedergegeben hatten. Sehr energifcher weltlicher Unterftützung hatte es bedurft, um dem Gegner mit Erfolg gegenüber zu treten. Denn er erfüllte nicht mehr die Gemüther mit jener Ausfchließlichkeit, wie in den guten Zeiten des Mittelalters, nicht mehr war die Kirche die einzige Lehrerin des Volkes, die Theologie die Bafis jeder Art des Erkennens. Ein tiefer und mächtiger Riß trennte die wiffenfchaftlich Gebildeten, die auf Erkenntniß geftellten Forfcher von dem naiven Aufgehen in die Glaubenswahrheiten. Es bedurfte mehr als je vorher eines Verzichtes auf eigenes Denken, um fich dem Dogma völlig hinzugeben, der Glaube faß nicht wie eine Naturnothwendigkeit im Herzen des Volkes, er mußte nur zu oft durch einen gewaltfamen Willensakt der eigenen Seele aufgedrängt werden. Es war die Zeit, da Descartes feine tiefgreifende Zweifelslehre ausfprach, Galilei und Keppler die Weltweiten mit mathematifch gefchultem Auge durchforfchten. Die reformatorifche Bewegung hatte jenen Sinn für wiffenfchaftlich kritifche Auffaffung der Dinge zurückgelaffen, der das Revolutionszeitalter vorbereitete, den niederzudrücken die fchwerfte und nimmer ruhende Arbeit des Jefuitismus und der von ihr geleiteten katholifchen Kirche war. Da aber die Bekehrung des Zweifelnden durch die überzeugende Kraft der Dogmen nur felten gelingen wollte, da in jeder zugleich gläubigen und auch gebildeten Bruft aber das Vertrauen zu denfelben nur durch das bewußte Mißtrauen in die Kraft eigener Erkenntniß erlangt, mithin ein Akt des Willens war, fo glaubte man mehr als früher die Willensänderungen erzwingen und durch Gewalt die Menfchen zur inneren Umkehr bringen und zur Religiofität führen zu können. Nicht Irregeführte fah man in den Schismatikern, fondern Böswillige, die in kecker Eitelkeit und Selbftüberhebung fich über jenen zur Seligkeit des Glaubens führenden Verzicht auf eigenes Denken erhaben dünkten, Frivole, welche für die fchwankenden Refultate einer ihr menfchliches Können überfchätzenden Wiffenfchaft leichtfertig ewige Wahrheiten hingaben, Unkluge, die nicht begreifen wollten, daß der Menfch unfähig fei, die letzten Dinge zu ergründen. Niemals ift mehr Witz aufgewendet worden, um den Unwerth alles Witzes nachzuweifen, als damals in der katholifchen Kirche,

niemals aber auch roher und gewaltsamer Andersdenkenden das Recht der freien Meinung und selbst des Lebens bestritten worden, als in den Tagen der nun zur völligen Rücksichtslosigkeit durchdringenden Gegenreformation, als während des Wüthens des dreißigjährigen Krieges.

Also waren es Mittel der Gewalt, roher kriegerisch bewehrter Kraft, die neben den geistigen Rom's Einfluß mächtig steigerten. So äußert sich denn in der Baukunst auch inmitten der Hinneigung nach triumphirender Pracht und Größe eine gewaltsame, um die Mittel unbesorgte, nur auf die Erreichung der großen Ziele hinstrebende Richtung. Um die innere logische Nothwendigkeit des Aufbaues der Architekturtheile, um das Detail kümmerte sich der Baumeister ebenso wenig, wie der jesuitische Vorkämpfer Rom's um die Stimmung des einzelnen Bürgers und die Tiefe der Ueberzeugungen bei den Massen der bekehrten Volkstheile. War nur das Hauptziel erreicht, war nur die überraschende Wirkung auf die Mitwelt erzielt, so verzichtete man gern auf den Ruhm, jeden Theil fachgemäß und sorgsam behandelt und ausgebildet zu haben. Das ist der entscheidende Gegensatz zwischen dem renaissancistischen und reformatorischen Geist und demjenigen der Gegenreformation oder des Barock. Jener baut sich aus der Einzelheit, aus dem Zusammenwirken freier Individualitäten, zu tief begründeten, von innen nach außen sich entwickelnden, volksthümlichen Erscheinungen heraus, dieser wird von einzelnen, großen, selbstherrlichen Korporationen und Menschen dem oft widerstrebenden Volksgeiste aufgepreßt. Die Renaissance bildet aus vielen Theilen ein schönes, reich gegliedertes, wenn gleich nicht immer durchaus in sich harmonisches Ganze, wie die Reformation aus unzähligen Gemeinden eine kirchliche Gemeinschaft; der Barockstil theilt das als solches erfaßte Ganze nach Gutdünken und bei widerstrebendem Material, selbst mit Rücksichtslosigkeit gegen die Bedingungen ihres Daseins in einzelne Glieder, wie die katholische Kirche die Erde nach ihrem Ermessen selbst hinsichtlich ihres staatlichen Lebens ordnen zu dürfen wähnte.

Die Ausbildung der kirchlichen Gewalt in der Hand des Papstthums schritt, getragen durch die Erkenntniß, daß die Koncentration der Macht das Geheimniß ihrer Erhaltung sei, während des 17. Jahrhunderts mehr und mehr fort. Die Päpste, selbst ohne kriegstüchtige Heere, disponirten über gewaltige Kräfte. Aber es erwies sich, namentlich während der langen Regierung des Papstes Urban VIII. (1623 bis 1644), die Gefahr auch für die geistlichen Fürsten lebendig, welche weltlichen Herren aus dem Aufsteigen ihrer siegreichen Feldherren erwächst. Indem Spanien, Oesterreich, die Liga, Frankreich für die katholische Sache Schlachten schlugen, wurden sie den geistigen Leitern derselben unbequem. Warf man Urban doch vor, daß er aus Scheu vor

feinen allzu ftarken Freunden einer Hinneigung zu den Schweden fich fchuldig gemacht habe. Als zur Zeit Innocenz' X. (1644—1655) der weftphälifche Friede gefchloffen worden war, zeigte fich, daß Rom in dem ungeheuren Ringen wenig gewonnen hatte. Der Schlag war verfrüht, die Macht des Gegners, namentlich der Gehalt des Proteftantismus unterfchätzt worden. Noch in feinem fichtlichen Verfalle hatte er fich der Gewalt und den Waffen gegenüber als tüchtig erwiefen, wenn er gleich bis in die innerften Tiefen erfchüttert worden war. Nun erwies fich erft recht der Vortheil, der in der Exiftenz eines geiftigen Mittelpunktes für den Katholicismus lag. Die geräufchlofere, aber nicht minder gewaltthätige Minirarbeit an den Grenzen der Bekenntnißgebiete war nun, da die Widerftandskraft der Geifter in dem wüften Kriegsgetümmel gemindert war, doppelt wirkfam. Weite Gebiete Deutfchlands, Frankreichs, der Niederlande fielen endgiltig Rom wieder zu, in andern wurden die fchismatifchen Regungen völlig und dauernd unterdrückt. Chriftine von Schweden zog nach Rom, Guftav Adolf's Tochter wurde katholifch. Unverkennbar neigten viele aus den Mengen, die der Waffengewalt getrotzt hatten, dem Pomp, der Großartigkeit der katholifchen Kirche zu, geblendet von ihrem Glanz inmitten des allgemeinen Elendes, befangen durch ihre Macht, die ftets auf fchwanke Gemüther die größte Ueberredungskraft hat, eingefchüchtert durch den unabläffigen Andrang ihrer gewaltthätigen Agenten und fchließlich überfättigt von dem erfolglofen Streit der Meinungen und leeren Klopffechtereien der proteftantifchen Geiftlichkeit. Erft das Erwachen neuer, weltbewegender Gewalten, des durch Ludwig XIV. ausgebauten, autokratifch regierten Staates und der durch ihn unfreiwillig begünftigten Entwicklung einer wiffenfchaftlich kritifchen Weltauffaffung, unterbrach die Siegeslaufbahn des Papismus.

Die geiftige Macht Rom's drückte mächtig auf das übrige Italien. Bewahrte fich Florenz in der erften Zeit noch, geftützt durch feinen alten Kunftruhm und die große Tradition künftlerifchen Könnens und Wollens in hohem Grade feine Selbftändigkeit, fo zog doch die überftarke Tiberftadt die dort wirkenden Kräfte nach und nach faft ganz an fich. Je mehr in Toskana der modern monarchifch organifirte Staat unter der Regierung fchwacher Fürften verfiel, um fo feichter wurde auch das künftlerifche Leben am Arno. Nur die beiden Seeftädte Genua und befonders das mehr als je fich ifolirende Venedig erhielten fich in den mit wechfelndem Erfolg betriebenen Kriegen mit den Türken den tüchtigen Sinn und die Kraft zu eigenartiger Kunftentfaltung. Dagegen erhielt die römifche Kunft einen fo fcharf charakteriftifchen, dem Geift des derzeitigen Katholicismus fo völlig entfprechenden Ausdruck, daß die Stadt der Päpfte nun faft feit einem Jahrtaufend zum erften

Male wieder maßgebend für den Kirchenbau der ganzen katholifchen Chriftenheit wird und eine Stellung in der Baukunft erringt, die fie feit der frühchriftlichen Periode nicht eingenommen hatte.

Den Umftänden gemäß bildete fich die Baukunft aus. Ihr Zweck ift mehr als je ein agitativer. Die großen Dome des Mittelalters waren von Fürften, Stadtgemeinden und Geiftlichen erbaut worden durch die Beiträge der Laien, die im Kirchenbau ein gottgefälliges Werk erblickten und durch reichliches Geben die himmlifche Seligkeit zu erwerben ftrebten. Sie fchufen den Bau und überwiefen ihn dem Klerus. Die prunkvollen Kirchen der Barockzeit Rom's baute der Klerus, um fie der ftaunend herbeiftrömenden Laienwelt zu überweifen. Das Mittelalter bewilligte reiche Pfründen, um eine große Geiftlichkeit, Gott eine zahlreiche Schaar von Dienern zu fchaffen, welche um fo mehr gute Werke verrichten follten, als die Welt fündlich war. Die Barockzeit gab unermeßliche Summen für den Kirchenbau aus, damit den reichen Pfründenbefitzern ein vielköpfiges Klientel, der ewigen Stadt ein neues Anziehungsmittel, der Kirche ein neues Agitationsmoment erftehe. Die gothifchen Dome find zur Ehre Gottes und zur Stärkung feines Reiches, die Jefuitenkirchen zur Ehre des Papftthums und zur Stärkung von deffen Macht errichtet. Die einen legten in den Bau den Ausdruck ihres höchften Empfindens und Könnens, fie gaben fich felbft im Bilde eines idealen Kunftwerkes, die andern geftalteten ihn mit Rückficht auf eine fchaufinnige Menge; bei jenen ein Schaffen aus dem Herzen des Volkes, bei diefen ein Wirken Ueberlegenerer auf minder Klarfehende, dort Streben nach dem Hohen, Göttlichen, in fich Beruhigten, Erhebenden, hier nach dem Wirkungsvollen, Wunderbaren, Packenden, durch Glanz Ueberredenden; dort Anbetung, hier Agitation!

Hatte der Barockftil von der Renaiffance die Kunft gelernt, Plaftik und Malerei der Architektur einzuordnen, ja trieb er die Luft, alle drei Künfte zu einer Wirkung zufammenklingen zu laffen, foweit, daß die innern Gefetze jeder einzelnen durch die Hinneigung zu den andern verletzt wurden, — fo ift der Barockkirche noch die Zugehörigkeit zu einer vierten Kunft in höherem Maße als jeder andern eigen, nämlich zu der Mufik. Der Spätrenaiffance entfpricht Paleftrina. Mit diefem Meifter beginnt die kirchliche Tonkunft eine volksthümliche Gewalt im Katholicismus zu erlangen. Ift fein Beftreben zunächft auch konform mit dem feiner Zeitgenoffen Vignola und Palladio darauf gerichtet, aus der Vielheit der Ausdrucksformen zur fchlichteren und geläuterten, gefetzmäßigen Sprache, dort zu den Ordnungen, hier zu fcharf markirtem Rhythmus, Einheitlichkeit des Stiles und kirchlicher Feierlichkeit zu gelangen, fo begannen unter Philipp Neri's, des römifchen

Volksheiligen, Einfluß mit dem Barock die technifchen Errungenfchaften der Opernmufik in der Kirche ihren Einzug zu halten, fing die Tonkunft an zu einem Theil des Gottesdienftes, das Kirchenkoncert zu einem der vornehmften Mittel zu werden, auf das Gemüth der Menge in religiöfem Sinn einzuwirken, erlangte die Orgelkunft den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Die Wirkungen der Mufik aber, ihre unklar tieffinnige, auf die Empfindungen der Nerven mehr als auf die Erwägungen des Gehirnes wirkende Art, das Vorwiegen der Stimmung über die Form, die Fähigkeit den Geift zu umfangen, ohne ihn zu fondernder Beobachtung anzureizen, das traumhafte Allgemeine, das find jene Gemüthsbewegungen, welche auch die Architektur jener Zeit mit ihren Schwefterkünften im Kirchgänger zu erwecken ftrebte.

Dergleichen Stimmungen fchafft aber nicht das einzelne, noch fo meifterhaft gebildete Detail, fondern nur die Gefamtheit eines Raumes. Die Hochrenaiffance ftrebte nach Raumfchönheit, das Barock nach Raumwirkung. Bei jener war die Dekoration der raumbegränzenden Maffen nur ein vielfach entbehrlicher Schmuck, bei diefer richten fich die Hauptformen nach der dekorativen Wirkung. Nicht einfaches, klares, gleichmäßig alle Theile des Baues durchfluthendes Licht wurde gefucht, fondern eine Steigerung von dunkel zu hell, fei es, um in der einen Kirche die Wunder des Altars und diefen felbft in den feftlichen Glanz einer überirdifch erfcheinenden Helle, oder in der anderen in das geheimnißvolle Dunkel myftifchen Waltens zu rücken. Die Renaiffance wählt zu einem Akkord an fich energifche, doch derart geftimmte Farben, daß das Ganze wie ein orientalifcher Teppich wirkt, d. h. daß kein Ton die andern und mithin den ganzen Raum beherrfcht. Das Barock arbeitet in gebrochenen Farben, dafür aber in einem ganz beftimmten Gefamtton. Jene find Pigmentiften, diefe Koloriften, jene dekoriren wie die vorrafaelische Zeit malte, mit dem Streben jeder Farbe die höchfte Kraft und doch dem Ganzen Einheit zu geben, diefe haben von den Venetianern gelernt, alle Farben unter einem Gefamteffekt auszubilden, durch feine Uebergänge zufammen zu halten. Man kann während der Barockzeit an dem Tone der Kirchen geradezu erkennen, mit welcher Malerfchule diefelben in ideellem Zufammenhang ftehen. Es giebt leicht erkennbare Unterfchiede zwifchen den ins braunroth fchattentief geftimmten Gotteshäufern Roms aus der Zeit der Manieriften bis zu den ins bläulich weiße geführten lichtvollen Kirchen Venedigs aus den Tagen des Tiepolo, es beftehen aber auch alle jene intimen Unterfchiede des Tones, welche wir aus der Gefchichte der fpäteren Malerfchulen kennen, innerhalb der Farbenwirkung der Innenräume.

Diefe malerifche Auffaffung führt abermals zur Vernachläffigung

des Details. Denn diefes darf nicht allein zu wirken beabfichtigen, fondern hat fich unbedingt dem Ganzen einzuordnen. Das Bild wird zu einem Dekorationstheil, die Statue zu einem Moment der Linienkompofition. Man fchafft nicht Figuren zur Darftellung eines künftlerifchen Gedankens, fondern fucht die Ideen zu den von der architektonifchen Anordnung bedingten Geftalten. Die geiftige Bedeutung im Gegenftande finkt demnach mit dem Wachfen der Routine in der Behandlung diefer ornamentalen Großplaftik und -Malerei.

Streng forgt man aber für die künftlerifche Uebereinftimmung aller Theile in ihrer Wirkung. Am liebften fchaffen daher die Meifter in allen drei Künften zugleich, um fo ihre Intentionen nicht durch fremde Hand beeinträchtigt zu fehen. Nicht mehr duldete man die in verfchiedenen Perioden nach wechfelndem Plan erftandenen Bauten, die zwar in jedem Gliede reich und fchön fein mochten, doch kein Ganzes bildeten; fie verfielen durch die Reftauration dem unbedingten Fefthalten an der Idee, daß ein Kunftwerk durchaus fymmetrifch gebildet und unter e i n e m Gedanken zu e i n e m Gefamteffekt gebracht werden müßte. In der Verwirklichung diefer Idee aber liegt oft der hauptfächliche Grund der fo beraufchenden Wirkung vieler Barockbauten.

Wo die Farbe nicht zum Abftimmen der Architektur nach malerifchen Grundfätzen anwendbar war, mußte die plaftifche Geftaltung diefer felbft und die aus den Schatten fich ergebende Tonwirkung an ihre Stelle treten. Dies war namentlich in der Außenarchitektur der Fall. Die Façade erhält in noch höherem Grade als bisher die Bedeutung eines felbftändigen Kunftwerkes, berufen den Gefamteindruck des Kirchlichen, wie ihn die damalige Auffaffung desfelben herausbildete, packend hervorzurufen, ohne daß es als unbedingt nothwendig erfchien, daß das äußere Bild alsbald die innere Struktur des Baues erkennen mache. Die fo dem Architekten gegebene Freiheit brachte es fchnell dahin, daß gerade die Façaden das gefuchtefte Objekt für freie Entfaltung der Phantafie wurden und an fich betrachtet oft einen unleugbar hohen Reiz erhielten. Sie lehrten den Baumeiftern vorzugsweife die Anwendung der einzelnen Motive der Ordnungen als Dekorationsmittel. War fchon die Renaiffance willkürlich mit dem Detail der klaffifchen Architektur umgegangen, fo glaubte das Barock fich berechtigt, die ganze vom Tempelbau erlernte Herrlichkeit von Säulen, Gebälk und Verdachung andeutungsweife, gewiffermaßen aus fymbolifchen, nicht mehr aus ftatifchen Gefichtspunkten, aber dafür in um fo kräftigerer Formgebung verwenden zu können.

Geleitet wurden die Architekten bei ihren Schöpfungen nur durch

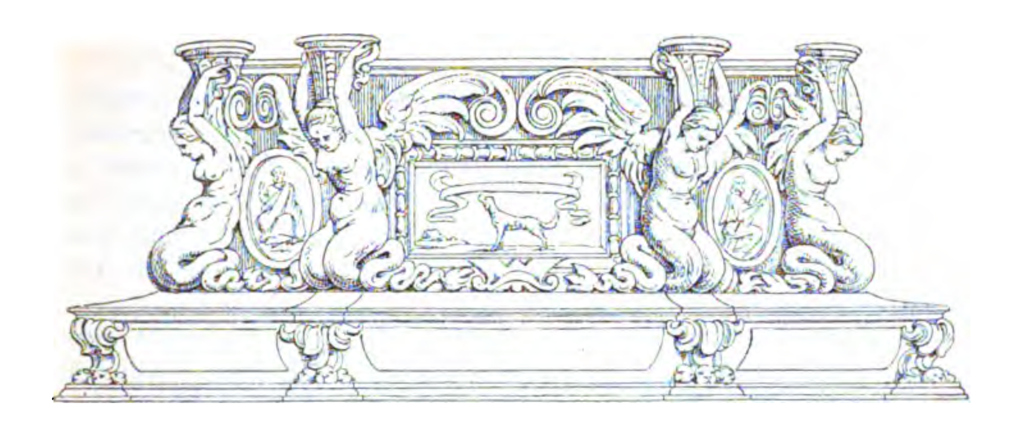
die ſtark ausgeprägte Empfindlichkeit und Abneigung gegen alles Unſichere, Gebrechliche, durch die in ihnen wohnende künſtleriſche Kraft. Sie ergehen ſich wohl in den wuchtigſten Formen, ſie ſcheuen ſich nicht vor Häufungen und Vervielfältigungen aller Glieder, aber ſie verlieren ſich nicht in techniſche Unwahrſcheinlichkeiten. So ſehr man den Beſchauer zu überraſchen bemüht war, ſo doch nie durch die Schwierigkeit der Konſtruktion, durch techniſche Künſteleien, wie ſie die Spätgothik und unſere Zeit liebt. Was das Barock ſchafft, erweckt den unbedingten Eindruck der Solidität; und wenn wir ſelbſt koloſſale plaſtiſche Figuren an den Gewölben ſchwebend ſehen, ſo werden wir nur ſelten über ihre Haltbarkeit beängſtigt ſein, wie etwa über die gewundenen Fialen eines ſpätgothiſchen Altars.

Alle Glieder ſind mächtig und voller Saft und Kraft. Die Scheu vor die Geſamtwirkung ſtörendem, zu kleinem Detail ließ die Architekten ſogar in dieſer Zeit des Luxus auf die feine Gliederung verzichten. Die Blattreihen, Perlſtäbe, zierlichen Ornamente, die Kannelirungen der Säulen, das zarte Füllwerk auf Vertikalen und Horizontalen, all' die Künſte der Frührenaiſſance, geſchaffen, um jeden Winkel des Raumes in das Intereſſe gleichmäßig hereinzuziehen, verſchwinden mehr und mehr. Dagegen erhält die Kunſt des Profilirens eine erſtaunliche Steigerung. Zwar nach den graziöſen, metallſcharfen, fein empfundenen Geſimsbildungen eines Sanmichele wird man vergeblich ſuchen. Aber das Geſchick, kräftige Schatten hier, wirkungsvolle Reflexe dort und überall ein rhythmiſches Spiel der Maſſen zu ſchaffen, die Kunſt, mittelſt großer Linien weite Fronten zu beherrſchen und die Kraft an bevorzugten Punkten zur höchſten Entfaltung zu ſteigern, das Modelliren der Façaden und Wandflächen in wirkungsvollem Relief hat keine Zeit beſſer verſtanden, als die des Barock.

Auch das Detail ſelbſt wurde ein anderes. Die geringe Auswahl von Formen, welche Vignola in Rom eingeführt hatte, genügte nicht mehr. Mit eminenter Technik gewann man dem Material neue Bildungen ab. Aber da der Stein in der Hand der Ornamentiſten ſich willig fügte, da deren ſtarker, reſoluter Fauſt gegenüber der Widerſtand des ſpröden Stoffes gebrochen erſchien, erhielten die Erzeugniſſe leicht etwas Läſſiges, Unelegantes. Zierlichkeit, feines Eingehen in die Kleinform ſtand der athletiſchen Kunſt nicht zu Geſichte, die ja auch ein ihrer ſonſtigen Bedeutung entſprechendes Kunſtgewerbe nicht zu ſchaffen vermochte. Die Ornamentik, einſt zu ſehr die Seele der Architektur, wurde zu ihrer unwürdig behandelten Dienerin. Die Gedanken derſelben ſind ſtets ſehr einfach, die Formen nur als Theile des Geſamtaufbaues zur Betrachtung geeignet, die Kompoſitionen ſchwerfällig und trotz

ihrer Ueberfchneidungen und Häufungen einfacher als früher. Man zergliedere felbft die Dekorationen des Pietro da Cortona im Palazzo Pitti und vergleiche den Inhalt ihrer großen mit demjenigen der kleinen Formen der Loggien des Vatikans, um zu erkennen, wie das Bedürfniß aus einem Maßftabe heraus die Räume in allen ihren Theilen als Ganzes zu komponiren, der Schmucktechnik der Frühzeit gegenüber, zu einer Schmälerung der Fülle dekorativer Gedanken geführt hat.

An Stelle der Reliefornamentation trat vielfach die Intarfia. Gewiß ift diefe eine höchft berechtigte Kunftform. Wenn man beifpielsweife in neapolitanifchen und venetianifchen Kirchen Pilafterfüllungen und Wandflächen mit eleganten Muftern in Marmorintarfia gefchmückt fieht, die wohl billiger, nie aber mit gleich leuchtender Wirkung in fchlechterem Material hergeftellt werden konnte, fo freut man fich der foliden und korrekten Anwendung der Pracht. Schlimmer ift es jedoch, wenn die Inkruftation Selbftzweck und der Luxus mit dem Material beftimmend für die Geftaltung der Gebilde wird, wenn die farbigen Marmorforten die Wirkung der plaftifchen Gliederungen übertönen und fomit die Architektur beeinträchtigen, wie dies namentlich in Neapel gefchieht. An fich ift der Reichthum in Material gewiß fo wenig ein künftlerifcher Fehler, als eine Gewißheit befteht, daß der Reiche vom ewigen Seelenheil ausgefchloffen fei. Es mag dies hier ausgefprochen fein, da wir in künftlerifchen Dingen uns nur zu lange mit dem Trofte der Armen getröftet haben. Die Barockzeit forderte von ihrer Architektur den Luxus. Denn da die Gotteshäufer nicht als ein Denkmal der Hingabe an den Glauben, fondern vielmehr als ein fichtbarer Beweis für Reichthum und Macht der Kirche betrachtet wurden, fo wies Alles darauf hin, diefen Gedanken auch durch das Material zum Ausdruck zu bringen. Es wird fich nur fragen, ob die Anwendung eine künftlerifche oder eine folche ift, daß der Luxus die Kunft ertödtet. Dabei mag man fich hüten, fich von dem Glanz des Materials blenden zu laffen und zwar infofern, als er uns für Dinge einnimmt, die weder nach Form und Farbe künftlerifch werthvoll find — dies ift die rohere Form — und ferner infofern als er uns Arme, die wir feines Waltens ungewohnt find, von der gerechten Würdigung der Formen ablenkt — das ift die Form, gegen die das modern gebildete Auge zumeift fich bei Würdigung der Barockbauten ftählen muß.



II. KAPITEL.

Buontalenti und die Florentiner Schule.



eben Ammannati und ſichtlich unter dem Einfluſſe desſelben entwickelte ſich in *Bernardo Buontalenti,* genannt *Bernardo delle Girandole* (geb. zu Florenz 1536, † 1608), einer der intereſſanteſten Künſtler ſeiner Zeit, einer der mächtigſten Förderer des italieniſchen Barockſtiles. Er war ein Schüler Vaſari's in der Malerei und ſtand zugleich durchaus unter Michelangelo's Einfluß in ſeiner Auffaſſung der Architektur. Wie aus ſeinen Bauten, zeigt ſich dies klar aus ſeinen in den Uffizien erhaltenen Studien. Dieſe gewähren Einblick in eine angeſtrengte Geiſtesarbeit, welche vornehmlich auf die Erfindung neuer Formen, neuer Kombinationen, auf individuelle Ausdrucksart gerichtet war. Hier einzelne Beiſpiele des Wandels: vor Allem iſt Buontalenti beſtrebt, die Profile lebendiger, ſchattenkräftiger zu geſtalten, indem er Schrägſtellung der Platten, geſchwungene Glieder, kräftige Unterſchneidungen bevorzugt. Dann beginnt er den in Italien bisher faſt ausnahmslos noch ſtreng gebildeten Giebeln neue Formen zu geben. Er ſetzt mit dem Segment an und knickt dasſelbe plötzlich zu einem konkaven Bogen um, ja er ſchafft eine neue, ganz willkürliche, aber von ihm mit Vorliebe angewendete Form, indem er zwei Segmenthälften von der Mitte nach Außen aufſteigen läßt. Hatte ſchon Ammannati und ſelbſt Michelangelo ſtarkes Leder an den Konſolen, Kartuſchen etc. nachgebildet, ſo verwendet Buontalenti dieſes in noch größerer Ausdehnung, ja bildet ſogar rohe Thierfelle, die dann gerafft, geſtreckt, geſchnitten, mit Bändern zuſammengehalten werden. Die Kartuſchen erhalten gleichfalls Lederformen. Fratzen werden mit Vorliebe angewendet und nicht mehr mit einem

Rahmen umgeben, fondern fcheinbar aus den Runzeln des bevorzugten Materials herausgeformt (Fig. 92 und 97). Dabei bleiben die einzelnen Grundelemente der Architektur ftreng, find die Bauglieder vielfach in geraden Linien gehalten, von plaftifchem Ernft, manchmal fogar kalt und trocken. Die Kompofition ift ftets wirkungsvoll, ftraff und klar, überfichtlich, ohne Füllornament, das Werk echt architektonifcher Auffaffung, gefunder Geftaltungskraft.

Buontalenti's erfter Bau, die Villa Pratolina, ift meines Wiffens bis auf die Koloffal-Statue des Appenin zerftört. Dagegen erhielt fich das reizende Cafino S. Marco an der Via Cavour zu Florenz (1576), jetzt Tribunale Militare (Fig. 95), eine der edelften Schöpfungen der ganzen gleichzeitigen Kunft, in der Buontalenti alle Vorzüge Ammannati's noch einmal vereinte: die Strenge der architektonifchen Haltung, die Gefchloffenheit der Kompofition und die edle präcife Durchbildung der Glieder. Die zweigefchoffige Hauptfaçade hat nur drei Achfen. In der Mitte ein rufticirtes toskanifches Portal mit Segmentgiebel, darüber auf hohen Konfolen der Balkon. Zur Seite die einfachen Erdgefchoßfenfter mit befcheidenen Gewänden über kräftig vortretenden Sohlbänken und mit Spitzgiebeln. In den Wandflächen, zwifchen Balkon, Konfolen und den Ortfteinen der Ecken befinden fich mit Reliefornamenten ausgefüllte Medaillons. Das Gurtgefims und die durch das ganze Obergefchoß geführte Sohlbank beftehen aus einer Platte mit feinen Untergliedern, die Fenfter wechfeln mit der Giebelform, fo daß hier die Segmente nach außen gerückt find. Ein fchönes Hauptgefims dient als Abfchluß des ebenfo harmonifchen als maßvollen Ganzen, an dem nur hier kleine Kapricen, dort nüchterne Bildungen in den Einzelformen die fpäte Zeit feiner Entftehung erkennen machen.


Fig. 92. Thüre von den Uffizien zu Florenz.

Feine Empfindung für Detail verräth auch der Ausbau der Uffizien, namentlich die Anlage der berühmten Tribuna, jenes kleinen Saales, der die Perlen der weltberühmten Kunftfammlung beherbergt.



Fig. 93. Casino S. Marco zu Florenz.

Im Detail zeigen ſich jedoch hier zuerſt die Reſultate der barocken Studien: Portale mit jener merkwürdigen Form nach Außen geſtellter Segment-Giebel und dergleichen mehr treten hier bereits auf. An-

klänge dieser Richtung finden sich auch in dem von Buontalenti vollendeten Ausbau des Palazzo Pitti. Zunächst blieb der Palastbau auch das Gebiet, in welchem er sich am freiesten bewegte. Hier waren die Grundideen gegeben und konnte er seiner Neigung, das Detail in reicherer oder streng gehaltener Zeichnung, aber immer neu und interessant auszubilden, ganz unbehindert nachgehen. Einfach in den Formen und mithin wohl eine der früheren Arbeiten ist der Palazzo Acciavoli, jetzt Corsini am Lungarno. Man muß in den zweiten Hof desselben eindringen, um den zur Rechten gelegenen Bau Buontalenti's von den späteren Erweiterungen unterscheiden zu lernen. Das Detail ist von höchster Einfachheit, fast ganz geradlinig, ohne Ornament, nur durch Verhältnisse wirkend. Nur an einzelnen Stellen entwickelt es sich etwas reicher. So an den jetzt in die Treppenhalle und den kleineren Hof hereinschauenden Fenstern, an deren ganz ungegliederte Gewände sich seitlich zwei halbe jonische Säulen mit ihrem Gebälkstück und vor die Sohlbank nach Art der Brunnentröge gebildete Erweiterungen legen. Die Komposition der alten Façaden ist nicht mehr klar erkennbar. Der Buontalenti zugeschriebene Palazzo Antonio, jetzt Capponi, wurde 1705 völlig umgebaut, dagegen erhielt sich ihm gegenüber in dem Palazzo S. Clemente ein höchst malerisches Werk, das nach dem Detail und der reizvollen Komposition ihm keine Unehre machen würde. Die Façade ist dreitheilig, die Eckbauten mit je nur einem Fenster haben über der kräftig rusticirten fenestra terrena ein Geschoß und ein Mezzanin, der Mittelbau über dem entsprechenden toskanischen Portal eine Balustrade mit dahinter liegender, hofartig von drei Seiten umschlossener Terrasse, zu der eine in der Axe gelegene dreitheilige Loggia führt. An Stelle des Halbgeschosses ist in diesem Mitteltheil noch ein Vollgeschoß eingeschoben, so daß derselbe den Bau thurmartig überragt. Von den Längsfronten ist die gegen den Garten mit einer Loggia zwischen toskanischen Pilastern verzierte die bessere.

Der Palazzo Riccardi, jetzt Mannelli (1565), wird als ein weiteres Werk Buontalenti's bezeichnet. Als Komposition, als vornehmer Sitz einer Florentiner Patrizierfamilie steht das Werk sehr hoch. Die Architektur erinnert an römische Paläste. Die mächtige Vertikaltheilung der drei Geschosse durch Gurten, das reiche und edel gebildete Hauptgesims, die kräftigen Ortsteine der Ecken, der Mangel einer Ordnung und die reiche Durchbildung der Fenstergewände, in der einzelne Motive an eine frühere Zeit, an Alessi und Michelangelo anklingen, geben dem in feinen Flächen in Backsteinrohbau behandelten Palast den Charakter trotzigen Ernstes, abwehrender Geschlossenheit. Ein interessantes und reiches Barockwerk, in den Massen ebenso wuchtig, wie edel im Detail,



Fig. 94. Casino Mediceo zu Florenz. Achsenmotiv.

gehalten, ift das vor eine toskanifche Ordnung geftellte Ruftikaportal, über deffen Gebälk fich eine mit Reliefs gezierte, breite Attika bis zu dem edlen, den ganzen Bau umziehenden Triglyphen-Gurtgefims erhebt. Darüber befindet fich ein Achfenfenfter, das aus drei Lichtöffnungen

gebildet und deren mittlere, rundbogig abgefchloffene von zwei jonifchen Säulen flankirt ift. Diefes und manche andere Details der beiden unteren Gefchoffe weifen auf eine frühe Entftehung des Palaftes hin, ja laffen Zweifel zu, ob Buontalenti den Bau wirklich von Grund aus gefchaffen habe. Der leider theilweife vermauerte, zweigefchoffige Hof mit männlich kräftigem Detail verdient Beachtung.

Um fo charakteriftifcher für den Künftler, wie für das fürftlich vornehme Florenz jener Zeit, für den breitlebigen Reichthum der Großherzöge ift das Cafino Mediceo, welches im Gegenfatz zum Palazzo Riccardi in Anlage und im Detail barocker empfunden ift und namentlich durch den edlen Luxus feiner gegen 15 Meter breiten, gewaltigen Achfenweiten fich auszeichnet. Die Architektur befchränkt fich ausfchließlich auf die Durchbildung des Portales und der Fenfter und läßt die Wandflächen ganz glatt. Erfteres (Fig. 94) befteht aus einem Rundbogen in fchief vorfpringendem Profil, der in einer nifchenartigen Vertiefung fitzt. Diefe, wie die toskanifchen Pilafter find rufticirt. Den Schlußftein bildet das Wappen der Medici, welches, mit Stoffen drapirt den fonft ohne Stütze ausladenden Balkon trägt. Die Baluftrade desfelben ift aus Konfolen gebildet, zwifchen denen Kränze hängen. Es zeigen fich mithin durchaus naturaliftifche Motive, wenn auch noch in einer durch den Ernft der Architektur gebändigten Form. In den Erdgefchoßfenftern tritt die Brüftung als Hauptglied übermäßig aus dem Rahmen der Gewände heraus. Sie hat faft die Höhe der Fenfter felbft und ift mit einer fächerartig ausgefpannten Mufchel und Feftons verziert. Die Fenfter des Obergefchoffes find ganz fchlicht, die des Mezzanins etwas reicher.

Diefe Art, die Façade in ihre Einzeltheile aufzulöfen und diefen eine gefonderte Exiftenz einzuräumen, tritt in dem Hauptbau Buontalenti's, foweit ihm die Durchführung desfelben nach eigenem Plane befchieden war, wieder auf das Energifchfte zu Tage. Die Entwickelungsgefchichte desfelben ift eine komplicirte.

Die Ehre des Entwurfs des Palazzo Strozzi, jetzt Telegraphenamt, bekannt unter dem Namen Palazzo Nonfinito, nimmt *Scamozzi* für fich in Anfpruch. Aber der in feinem Werk wiedergegebene Plan entfpricht nur theilweife der Ausführung. Namentlich der Hof zeigt eine andere Difpofition der Säulen. Nur das Obergefchoß der Façade und der Grundriß ftimmen überein. Es ift mithin anzunehmen, daß Buontalenti den Bau anlegte, das Erdgefchoß der Straßenfaçade errichtete, deffen Architektur unverkennbar die feine ift, und dass Scamozzi's Plan fich erft auf diefen Vorbedingungen aufbaute. Dies Parterre (Fig. 95) mit mächtig weiten Achfen ift durchweg rufticirt und wird an den Ecken von mehrfach verkröpften jonifchen Pilaftern eingefaßt.

Von beſonderem Intereſſe ſind die Prachtfenſter. Die mächtig hohen Sohlbänke werden von ſchweren Konſolen getragen. Die Verhältniſſe der Lichtöffnung erſcheinen abſichtlich gedrückt. Ueber dieſen ein kräf-

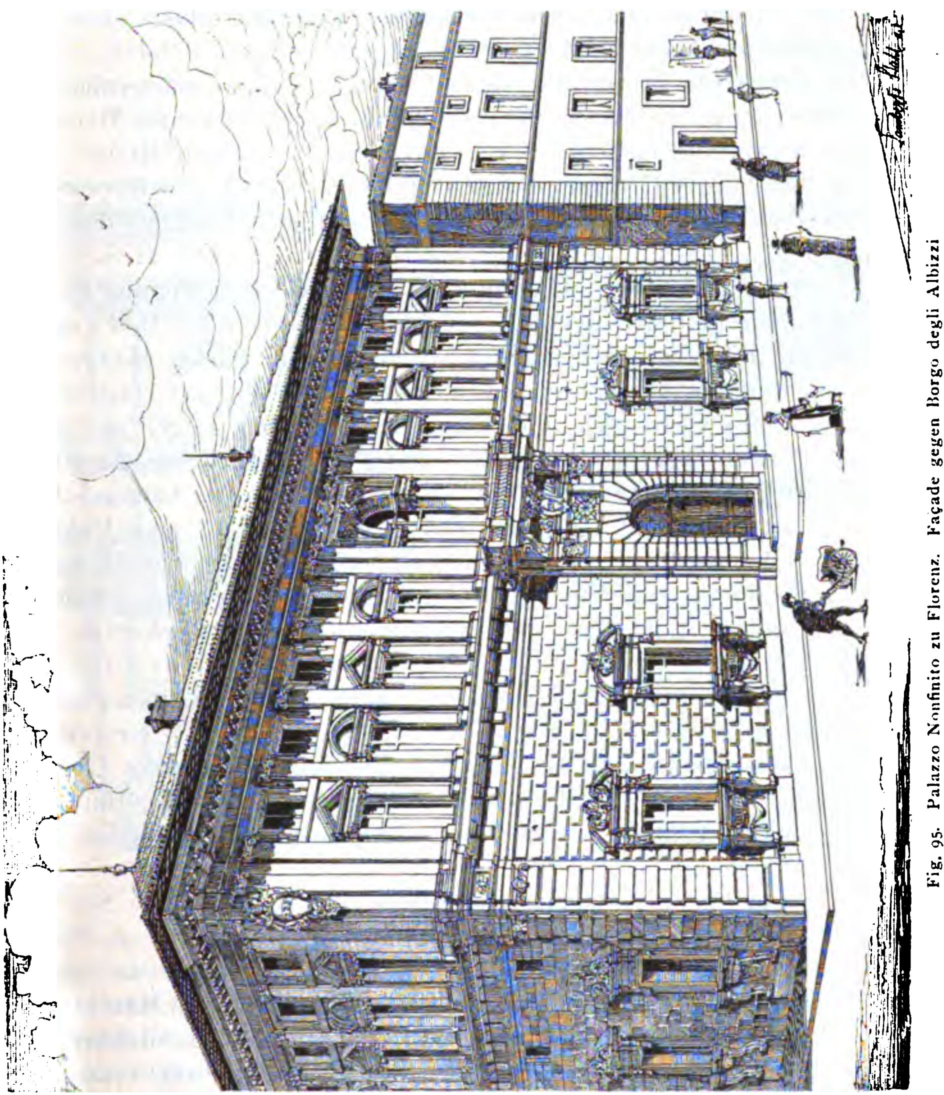


Fig. 95. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Façade gegen Borgo degli Albizzi

tiges Gebälk und eine Verdachung, deren Profil ſich meines Wiſſens zum erſten Mal in der italieniſchen Architektur vollſtändig zu einer nach vorwärts geneigten Schnecke aufrollt, ſcheinbar herabgezogen durch einen geflügelten Löwenkopf. Das Portal gegen Via del Proconſolo

ift neuer, das gegen Borgo degli Albizzi dagegen, welches bei der enormen Höhe des Erdgefchoffes nicht recht zu ungekünftelter Entwicklung kommen kann, im Detail höchft bezeichnend für Buontalenti, denn hier find die Kapitäle der gequaderten Pilafter fchon ganz neuer Erfindung, fcheinbar aus einer herabhängenden, zur Maske fich zufammenziehenden Haut gebildet. (Fig. 96 und 97.)

Eine ganze Flucht von Häufern in der Via Maggio, namentlich an der Südfeite, darunter das des Meifters felbft, ferner jenes für Bianca Capella (1566), die Geliebte des Herzogs Francesco von Medici, für die er ja auch die Villa Pratolino gebaut hatte, fowie Cafa Riccardo find entweder von Buontalenti gebaut, oder erinnern doch auf das lebhaftefte an ihn. Ebenfo der ftattliche Palaft Fondaccio di S. Spirito No. 36 mit fchönem Hauptgefims, bei nur drei Fenfter Front, doch reich bewegter Architektur. Bedeutender noch ift der Bau gegenüber Palazzo Rinuccini mit großem Sparrengefims, ftarker Ruftika an den Ecken und um die Thüren und Fenfter, fowie der zarter detaillirte Palazzo Borghefe, Via Ghibellina 103, welcher zeigt, wie fehr man dem Parterre hervorragende Bedeutung zu geben liebte, da diefes nur zwei Prunkfenfter zu feiten der Thüre, während das Obergefchoß 5 Achfen hat, vielleicht eine erft von Scamozzi's Plan zum Palazzo Nonfinito entlehnte Idee. Ferner gehören hierher der zwifchen Palazzo Pazzi und Nonfinito gelegene, in ftrengen, einfachen Formen gehaltene Palaft und weitere, die fonft üblichen Quaderungen entbehrende Gebäude Via Pietra Piana 32 und Via dell' Anguillara 17; der höchft anfehnliche Palazzo Incontri, mit ruhiger vornehmer Façade, und der wirkungsvolle Palazzo Guadagni-Riccardi, ein mit befonderem Verftändniß für das Abwägen kräftiger und zarter Glieder komponirter, um feiner Detaildurchbildung willen intereffanter Bau, der nach den in den Uffizien erhaltenen Zeichnungen wohl zweifellos dem Buontalenti angehört.

Gleich glückliche Anlagen fchuf unfer Meifter in Pifa. So den ftattlichen Palazzo ducale, jetzt Provinciale (1603), an Piazza dei Cavalieri, einen zweigefchoffigen Bau mit reichem, aus einem Säulenportal und wappengefchmückten Fenftern beftehenden Mittelmotiv, je zwei Achfen zur Seite desfelben, einfach gefunder Architektur, namentlich fchönem, im Fries durch eine dekorative Infchrift verzierten Hauptgefims. Im Innern ift der Sitzungsfaal mit feinen riefigen, aber rohen Fresken, die den Raum durch die Größe ihrer architektonifchen und figuralen Motive verkleinern, namentlich aber wegen der in fchiefwinkligem Raum fchön disponirten Holzdecke zu beachten. Die große, nüchterne Façade des Palazzo Arcivescovile, fowie der Umbau

des Hofes dürfte gleichfalls in diefe Zeit (um 1605) und unter Buontalenti's Einfluß fallen, wie denn Pifa voll ift von Bauten diefes Genres, die ihm in feinen meiften Theilen den künftlerifchen Charakter geben. Aus der Menge feien nur einzelne genannt: fo das hübfche Haus Via S. Maria No. 9 (1597), ein fein gegliedertes, reich gruppirtes und im Detail pikantes Werk, ferner der wuchtige Palazzo Lanfreducci, jetzt Opezzinghi, nach feiner Infchrift Alla giornata genannt, der einem Architekten *Cosimo Paglioni* zugefchrieben wird, ein fchon etwas

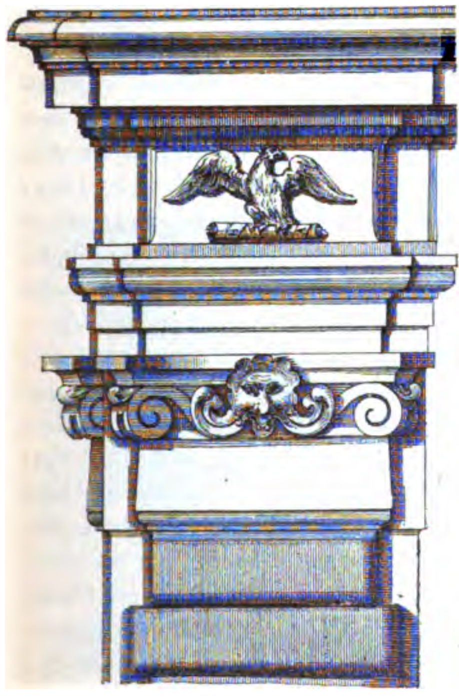


Fig. 96. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz. Eckpilafter-Kapitäl.

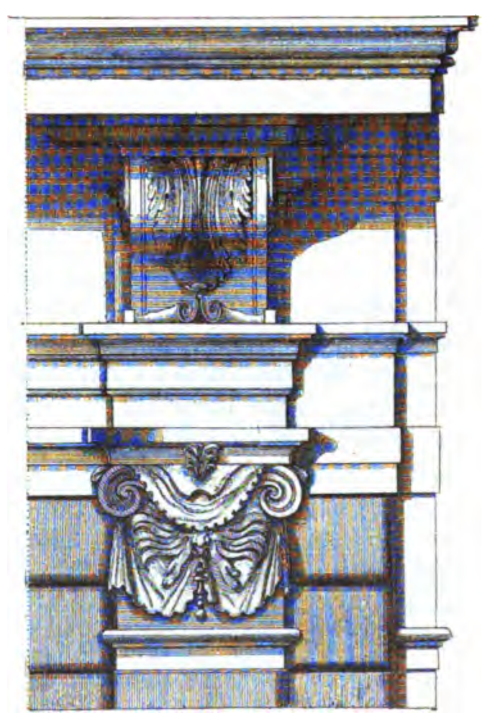


Fig. 97. Detail vom Palazzo Nonfinito zu Florenz Gebälk am Portal.

koketter, namentlich in der Verwendung der Ruftika als Belebung für alle Pilafter, vorzugsweife jener halben an den Seiten der Fenftergewände, fchon fpielerifch detaillirtes Werk von den Lungarno wohlthuend beherrfchenden Dimenfionen, ausgezeichnet durch die feftliche Pracht feiner Marmorglieder; ferner der Palazzo Salviati (1596) in gefunder, mehr hausartiger Architektur, dafür aber mit um fo ftattlicherer Halle gegen den Hof, der benachbarte Palazzo Borghefe und andre mehr, wie auch das mächtige Barockportal an der Scuola Bartolo (1595) und das Archiv an der Via degli Uffizi mit rufti-

cirten, gekuppelten Pilaftern toskanifcher Ordnung, fchließlich wohl auch die gut disponirte Markthalle an Piazza del Ponte.

Wenn auch ficher kein Werk Michelangelo's, wie meiftens angegeben wird, fondern etwa von einem der in Lucca thätigen Schüler Buontalenti's dürfte der Palazzo Lanfranchi, jetzt Toscanelli fein, eine ftolze marmorprächtige Façade von drei hohen Gefchoffen mit einfachen Gurten über dem Erdgefchoß und fchönem, aufs reichfte durchgebildeten Hauptgefims.

Direkt und wohl mit Recht werden dem Buontalenti einige Bauten in Piftoja zugefchrieben. Zuvörderft der Palazzo Sozzifanti, jetzt del Comune und der unfertige Palazzo Baldi am Corfo Vittorio Emanuele, letzterer ein kräftiges Werk mit großem Veftibül gegen den Hof, welches durch die hübfchen Sitze und Treppen in den Fenfternifchen als ein Wohnraum charakterifirt ift. Unmittelbar an den letzteren fchließt fich der Palazzo Ganucci Cancellieri, eines der kräftigften Werke in völliger Rufticirung aller Bautheile, namentlich mit fchön durchgebildetem Erdgefchoß; der etwas flauer detaillirte, friesartige, nach oben abfchließende Mezzanin wird von einem mächtigen Sparrengefims überfchattet.

Die Mehrzahl diefer Paläfte tragen ein für Toskana charakteriftifches Gepräge. Nicht mehr find es trotzige, feftungsartige Herrenfitze, wie fie in der Zeit der Frührenaiffance errichtet wurden. Vielmehr fchließen fie fich meift willig der Straßenflucht an, erheben fich zwifchen bürgerlichen Bauten, vor denen fie fich nur in ihren Dimenfionen und ihrem reicheren Schmuck auszeichnen. Die modern monarchifche Regierung der Landesfürften brachte mithin die Einordnung der Großen in die Reihen der Bürger auch hinfichtlich ihrer künftlerifchen Pläne zu Wege. Der Wohnhauscharakter bildete fich hier zuerft in glänzenderer Weife aus, feit der Bau von gleich den römifchen vornehm ifolirten Paläften fich in Toskana nicht mehr als der Stellung der Bauherren gemäß erwies. Dass aber auch dem eingebauten Haufe eine fo ftattliche, ruhig vornehme Haltung gewahrt wurde, ift im Wefentlichen das Verdienft der Schule Buontalenti's, ihres ficheren Ernftes und ihrer Empfindung für ftattliche Verhältniffe, für wirkungsvolle Koncentration des dekorativen Schmuckes, mit dem fie um fo fparfamer umzugehen fich erlauben konnte, je mehr es ihr gelang, die gewählten Zierformen in den Mittelpunkt des Intereffes hinein zu rücken.

Aehnlich geftaltete fich auch der toskanifche Villenbau, deffen Grundformen Buontalenti mit feinem landfchaftlichen Gefühl zeitgemäß fortbildete.

An den Jugendbau der Villa Pratolino reihten fich noch einige

verwandte Aufgaben. Die Villa d' Artimino, Villa di Caſtello und della Petraja, welche alle von weſentlich anderem Grundcharakter als die römiſchen und genueſiſchen ſind. Bei ihnen überwiegt das Landſchaftlich-maleriſche vollſtändig. Die Architektur iſt höchſt einfach. So beſteht die am Rand einer Terraſſe gelegene Petraja (Fig. 98) aus einem ungegliederten, zweigeſchoſſigen Rechteck, von dem die Fenſter durch die beſcheidenſten Gewände, die Thüren durch die landesüblichen Quaderungen, die Ecken durch leichte Ortſteine hervorgehoben ſind, während das Hauptgeſims aus mächtig vorgekragten

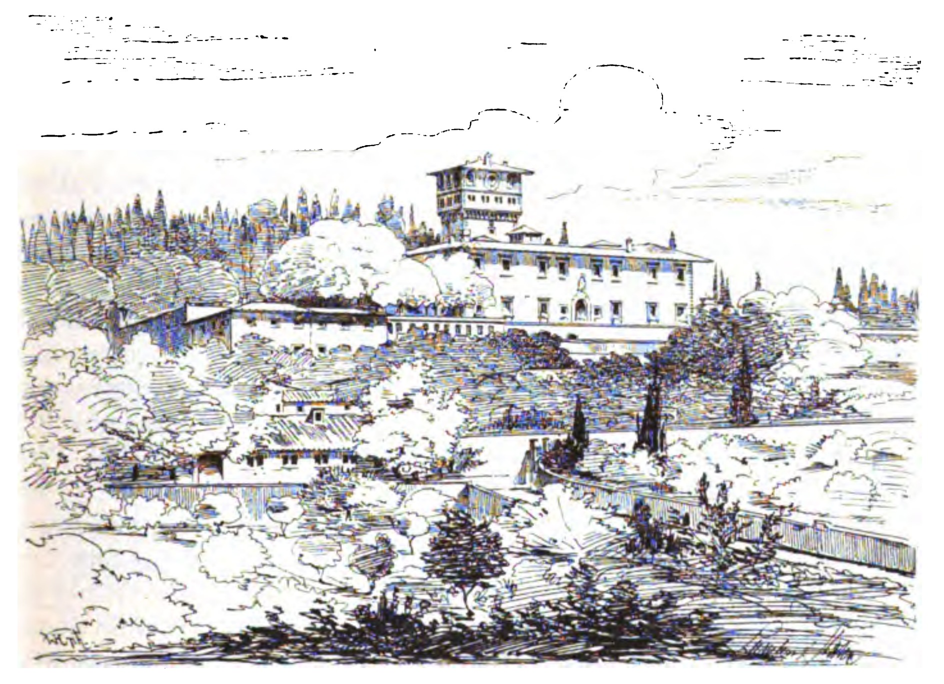


Fig. 98. Villa della Petraja bei Florenz.

Sparren gebildet iſt. Ein Thurm, ſichtlich dem unvergleichlichen Vorbild des Palazzo vecchio nachgebildet, überragt die einfache Anlage mit kräftigen, gedrungenen Maſſen. An der Villa di Caſtello fehlt auch dieſer, ſind dagegen die Erdgeſchoßfenſter etwas reicher ausgebildet. Der Reiz beider Bauten liegt in der ungezwungenen, ächt ländlichen Einfachheit, mit der bei ihnen die Form dem Bedürfniſſe ſelbſt auf Koſten der Symmetrie untergeordnet iſt, daher in einer für Italien ſeltenen Wohnlichkeit. Auch die Gartenanlagen, obgleich in denſelben das mit Statuen und Brunnenwerken geſchmückte, in architektoniſche Linien getheilte Blumenparterre nicht fehlt, unterſcheiden ſich durch bequeme Unge-

zwungenheit, malerifche Ausbildung der Baumgruppen und ländlichen Charakter von den römifchen Anlagen. Daß diefe Form jedoch auch in Florenz nur für die Villeggiatur, nicht aber für die ftädtifchen Cafinen als berechtigt galt, beweift die von *Tribolo* (1550) und *Ammannati* begonnene und in der Hauptfache von Buontalenti geleitete Anlage des Giardino di Boboli. Zwar die Grotte am Eingange ift von rein malerifchen Tendenzen: ein mächtiger Bogen, in deffen fchweren, faft ungegliederten Pfeilern Statuennifchen angebracht wurden; das aus einfacher Platte beftehende Kämpfergefims ift als Verbindung zwifchen beiden durchgeführt und wird von einer zierlichen toskanifchen Säulenftellung getragen. Die Archivolte, das Gefims und der Giebel find aus Tropffteinen gebildet, die Wandflächen oberhalb des Kämpfers mit Mufcheln bedeckt, welche in Mufter geordnet, plaftifche Kartufchen, Gehänge etc. bilden, ja fogar über die in der Achfe fitzenden Relief-Frauengeftalten fich theilweife hinziehen. Das in der Achfe des Palazzo Pitti mit Hilfe der Bildhauer *F. Susini* und *Francesco Ferrucci*, genannt *del Tadda* († 1585), errichtete Amphitheater dagegen ift großartig und geiftvoll als Fortfetzung des architektonifchen Palaft-Gedankens behandelt, indem es die hinter dem Palaft gelegenen Hügel diefem künftlerifch unterordnet: ein fchräg anfteigender Zufchauerraum, den ein aus doppelter Baluftradenreihe, kräftig auffteigenden Sitzen und frei vor den verfchnittenen Hecken fich erhebenden Statuennifchen gebildetes Hufeifen einfchließt, legt fich an die Hofflügel des Pitti. Die Scene desfelben ift durch eine prächtige, auf der den Hof abfchließenden Terraffe fich erhebenden Fontaine und der Hintergrund durch die derben Maffen von Ammannati's Architektur dargeftellt.

Noch ein zweiter, höher gelegener, in fünf Seiten des Achteckes geformter und die inmitten eines Schwanenteiches fich erhebende Statue des Neptun von *Stoldo Lorenzi* (1565) umfchließender Terrainabfatz führt zu der abermals mit Statuen gefchmückten, ausfichtsreichen Höhe. Die Umgebung von tiefgefärbten Eichen und Cypreffen führt das Weiß des Marmors an den gefchilderten architektonifchen und plaftifchen Einzelheiten zur fchmuckeften Erfcheinung. Die tiefer gelegenen Gartentheile, welche fich um einen See gruppiren, betonen etwas mehr den Charakter des Ländlichen, wenngleich auch hier Plaftik und Architektur fo reich vertreten find, daß fie dem Garten den Stempel künftlerifcher Kompofition geben. Hier war es *Giovanni da Bologna*, der in feiner Statue des Ocean (1618) den Kern der Anlage fchuf.

Leider vermag ich über das, was das 17. und 18. Jahrhundert fonft noch an Villen in Toskana fchuf, wenig zu berichten. Auf jeder Eifenbahnfahrt zu den Thoren von Florenz hinaus begegnet man intereffan-

ten, theilweise weiträumigen Anlagen von Interesse. Die mehr architektonische Auffassung scheint auch hier bald zum Siege in der Gartenbaukunst gelangt zu sein.

Buontalenti's Kirchenbauten sind von minderem Belang. Der wichtigste ist die Façade von St. Trinità (1570) in Florenz (Fig. 99). Der Aufriß ist streng und schlicht. Eine vorherrschende untere Ordnung von vier Pilastern mit der Komposita nachgebildeten, aus Engelsköpfen, Kranz-

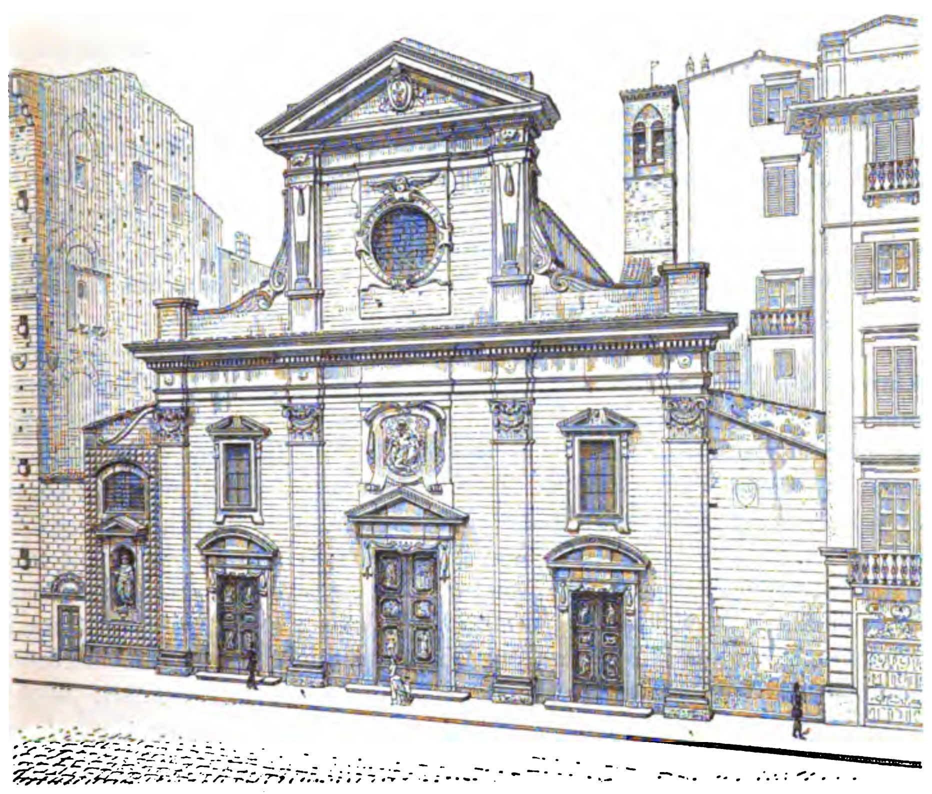


Fig. 99. St. Trinità zu Florenz. Façade.

gewinden und Blattreihen gebildeten Kapitäl und verkröpftem Gesims; in den Mauerflächen die drei einfach gezeichneten Thüren; über den seitlichen, kleineren je ein Fenster, über der mittleren ein Relief in charakteristisch gezeichneter Umrahmung. Das bescheidene Obergeschoß, welches genau den Forderungen des Kirchenquerschnittes entspricht und durch originelle Anläufe seitlich gestützt wird, hat ein rundes Oberlichtfenster, zwei hermenartige Pilaster zur Seite und einen schlichten Giebel. Die Kapellen des Langhauses sind in der Façade rechts ganz vernachläßigt, links durch eine mit kleinen Diamantquadern be-

deckte, von einem Fenfter und einer Statuennische durchbrochene Wand ohne inneren Zufammenhang mit der Façade gekennzeichnet. Neben diefer im Detail zwar von der Antike mit Abfichtlichkeit abweichenden, doch im Entwurf ftrengen Architektur überrafcht die Sucht nach Originalität, die fich im Innern der Kirche geltend macht. So ift die Altarbrüftung und die dazu gehörige Treppe ein Schmuckftück völlig naturaliftifcher Richtung. Die Stufen erfcheinen als Falten eines fchweren Teppichs und werden wie folche zufammengerafft, umgebogen etc. Die Formen find überfaftig. Die Skizzen zu diefer Façade, fowie folche zu Anlagen, bei denen das Hauptgewicht auf das obere Gefchoß gelegt ift, in der Handzeichnungssammlung der Uffizien ihrer Fortentwicklung nach zu verfolgen, ift ein Studium von befonderem Intereffe für die Würdigung Buontalenti's, da fich hierdurch erweist, wie fauer es fich der Meifter um feine Kunft werden ließ, wie ernft er beftrebt war, den feinem Empfinden nach richtigen Ausdruck für feine Aufgaben zu fchaffen und namentlich, wie er bei hohem Eifer für das Einzelne doch um einfach klare Kompofition fich bemühte.

Diefe freilich war nicht möglich bei feinem ebendort aufbewahrten Entwurf zur Façade von S. Lorenzo, bei dem er, an die beftehende unfertige Wand gebunden, fich mit diefer abfinden mußte und fo in die Vielgeftaltigkeit etwa von Aleffi's Kirchen verfiel. Einzelne hervorragend barocke Details feien erwähnt. Ueber dem fchlichten Giebel des Obergefchoffes liegt ganz unbegründet ein zweites, von oben herab nur zur Hälfte reichendes Gebälk. Unter demfelben fpringt je ein Profil hervor, das im Bogen nach den unteren Giebelecken fich zieht und über diefe hinaus als Schnecke herabhängt. Die Profile werden fonach ornamental behandelt, werden zu Wachs in den Händen der bildenden Architekten; fie find nicht wie in der gleichzeitigen römifchen Architektur die Träger oder der Rahmen des Schmuckes, fondern ein wefentlicher Theil desfelben. Dort verkröpft man fie wohl, verwendet fie in Kurvenform, bricht fie plötzlich ab, hier aber trennt man einzelne Theile derfelben zu willkürlicher Bildung und geftaltet aus ihnen ein felbftändiges dekoratives Glied.

Kleinere Umbauten in S. Spirito, St. Maria Maggiore (1615?) gehören Buontalenti noch an, ebenfo der erfte Entwurf der Capella dei Principi an S. Lorenzo, die 1605 von *Matteo Nigetti* doch unter dem Einfluß des dilettirenden Sohnes des Cosimo I., *Giovanni de' Medici,* errichtet wurde. Die Façade der Kirche de' Cavalieri (1597) zu Pifa endlich wird theils ihm, theils wieder dem Giovanni de' Medici zugefchrieben, ein ziemlich zerriffenes und geziertes Werk, an welchem namentlich die ganz zwecklos den Ecken des Erdgefchoffes angefügten,

freiſtehenden Säulen, aber auch der mangelnde Zuſammenhang der einzelnen Vertikaltheile auffällt, der eine dreitheilige Kirche erwarten läßt, während doch dieſelbe eine weite Halle bildet. Schön iſt auch hier das architektoniſche Detail, neben welchem der plaſtiſche Schmuck ſtörend abfällt.

Das Spital St. Maria nuova (1574) in Florenz endlich, welches die dem 14. Jahrhundert entſtammende Kirche S. Egidio umſchließt, iſt in der Hauptſache Buontalenti's Werk. Die Façade iſt gebildet durch eine Loggia mit korinthiſchen Pilaſtern im Erdgeſchoß, mit zwei ſeitlich vorragenden, einen hofartigen Platz umfaſſenden Flügeln, darüber durch

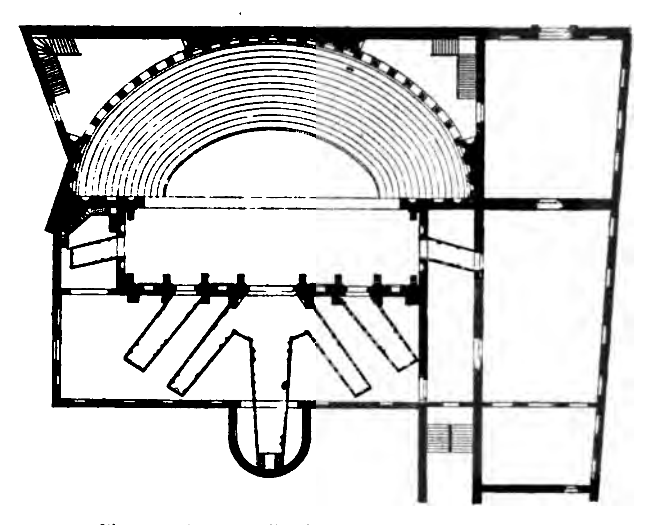


Fig. 100. Teatro Olimpico zu Vicenza. Grundriss.

eine Volletage mit eigenthümlichen joniſchen Pilaſtern und Fenſtern mit wechſelnden in einzelnen Theilen denjenigen des Palazzo Mannelli ähnlichen Verdachungen, einem ſchönen Konſolenhauptgeſims, und als Neuerung, anderen florentiner Loggien gegenüber, kräftiger Vertikaltheilung durch Verkröpfung der Geſimſe, Ausbildung mehrerer Neben- und eines Haupt-Achsmotives, letzteres mit einer einen Balkon tragenden Säulenſtellung. Ein Blick in das Spital ſelbſt, eine große im Kreuz angelegte, mächtig hohe, von offenem Sparrenwerk und in der Vierung durch Kaſſetten überdeckte Halle belehrt, in wie großem Sinn und in welch' praktiſcher Vornehmheit das Florenz jener Zeit ſeine Nutzbauten anzulegen wußte.

Ein weſentlicher Theil der Bedeutung Buontalenti's liegt in ſeinem erfolgreichen Wirken für die Ausſtattung des Theaters, welches durch ihn eine weſentliche Umgeſtaltung erfuhr und dem heutigen um einen bedeutenden Schritt näher gebracht wurde. *Palladio's* berühmtes, von *Scamozzi* vollendetes Teatro Olimpico in Vicenza (Fig. 100) hatte bisher unbedingt als Vorbild gedient. Hier handelte es ſich noch um eine doch nur theilweiſe verſtandene Nachbildung der antiken Schaubühne. Dieſer entlehnte der große Meiſter den hier im halben Oval anſteigenden Zuſchauerraum, der nach oben zu durch eine der Grundform der 13 Stufen entſprechende Säulenreihe frei und anmuthig abgeſchloſſen iſt. Nur in der Achſe, wo die Kreislinie diejenige des rechteckigen Saales, in welchen das Theater eingeſtellt iſt, ſchneidet, ſowie an den Enden des Halbkreiſes ſind Niſchen zwiſchen den Säulen angebracht. In den Zwickeln befinden ſich die Treppen. Ein breites Orcheſter trennt die Arena von dem Proſcenium. Dieſes iſt zu einer glänzenden Architektur wohl durch Scamozzi ausgebildet (Fig. 101). Das Hauptmotiv iſt ein mächtiger Triumphbogen, deſſen Archivolte das Geſims der unteren, aus verkröpften korinthiſchen Säulen gebildeten Ordnung als Kämpfer benützt; zwei kleinere Thore befinden ſich zur Seite. Durch dieſe Oeffnungen ſchaut man in die tiefen Straßen einer idealen Stadt, die mit höchſtem Geſchick in Reliefperſpektive hergeſtellt iſt. Noch iſt die gemalte Kouliſſe nicht erfunden. An ihre Stelle treten Holzbauten, die nach hinten immer kleiner und immer flacher, ſchließlich zu einer höchſt beluſtigenden Puppenwelt werden und in gemalte Hintergründe enden. Die Täuſchung iſt ſchon bei dem ſchönen Tageslicht eine vollſtändige. Auch ſind Vorkehrungen für Lampenbeleuchtung getroffen. Die hunderterlei wechſelnden Geſtaltungen, Statuen und Giebel, Wohnhäuſer und ſtolze Paläſte, der farbige Reiz, die überraſchenden Durchblicke durch jedes der Hauptthore ſind von einer naiven Anmuth, die auf Jahrhunderte, ſelbſt auf Zeiten, deren Technik unendlich fortgeſchritten war, tiefen Eindruck machte. Selbſtverſtändlich ſind dieſe kleinen Straßen nicht zum Aufenthalt für Schauſpieler berechnet, denn ſolche würden neben den Zwerghäuschen als Rieſen erſcheinen. Sie könnten höchſtens mit Marionetten belebt geweſen ſein, wenn nicht ganz ſelbſtverſtändlich geweſen wäre, daß das eigentliche Drama ſich vor dem Portal, in dem Orcheſter ſelbſt abgeſpielt habe, einem Raum, zu dem von allen Seiten der Zugang von der Bühne frei iſt. Hier traten Schauſpieler und Zuſchauer in unmittelbare Berührung zu einander, keine Grenze trennt das Parterre von der Bühne. Ueber dem ganzen Theater zieht ſich eine Decke hin, auf die ein Velarium wenigſtens gemalt iſt. Die Fiktion, daß man, gleich wie im antiken Theater, im Freien ſitze, iſt aufrecht zu erhalten verſucht.

Auch *Scamozzi's* Anſichten über den Theaterbau, die wir am beſten aus einem im Muſeum zu Vicenza erhaltenen Plan kennen lernen, waren noch jenen Palladio's ähnlich. Er verlegt ſein Werk in einen lang geſtreckten Saal und theilt dieſen durch ein Proſcenium. Im vorderen Theil iſt von Wand zu Wand ein Kreis von Säulen gezogen. Vor dieſen ſind die ſteilen Stufen der Arena ſo angebracht, daß ein großer Parterreraum entſteht, zu welchem zwei ſeitliche Thore führen. Die Bühne iſt hier ſchon erhöht und in Reliefperſpektive ein Platz

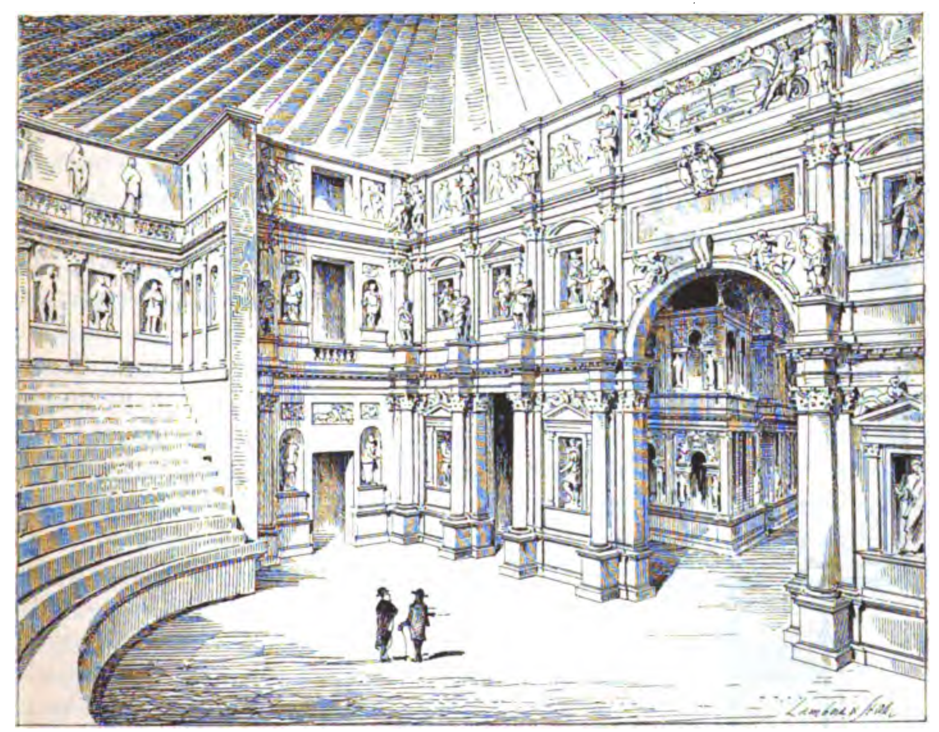


Fig. 101. Teatro Olimpico zu Vicenza. Bühnenanſicht.

gebildet, in welchen von jeder Seite vier Straßen einmünden. Es iſt bezeichnend, daß auch hier in der Scenerie eine ſymmetriſche Anlage abſolut vermieden und maleriſche Unregelmäßigkeiten geſucht wurden.

Einen weiteren Fortſchritt bildet das Teatro Farneſe in Parma (1618), welches der ſchon erwähnte *Giambattista Aleotti* entwarf und *Enzo Bentivoglio* (aus Ferrara, † 1639) vollendete (Fig. 102). Die Grundform des mit einem mächtigen offenen Sparrenwerk überdeckten, im erſten Geſchoß des Schloſſes befindlichen Saales iſt abermals ein ſchlichtes Oblong. Die Ecken, in welche die Treppen angeordnet

ſind, ſchneidet ein Halbkreis ab, der über den ſteil anſteigenden Arenaſtufen aus zwei Geſchoßen gebildet wird. Die Architektur derſelben iſt unmittelbar von Palladio's Vicentiner Baſilika entlehnt, obgleich nur in Holz und Malerei hergeſtellt, und z. Z. in gänzlichem Verfall, doch von glänzend reicher Wirkung. Dieſe Arkaden ziehen ſich aber auch, begleitet von den Arenaſtufen, je eine Strecke längs den Wänden hin, ſo daß das Parterre eine Hufeiſenform erhält. Den Zugang zu letzterem vermittelt außer zwei ſeitlichen Portalen ein ſolches in der Achſe, der, die Stufen unterbrechend, Veranlaſſung zu einer maleriſchen Treppenanlage und zu einem beſonders ausgezeichneten Sitze giebt. Das Proſcenium erhebt ſich wieder als ein beſonderer Bau mit reicher, vollplaſtiſcher Architektur. Nur in den Wandungen gegen die Scene tritt die Reliefperſpektive in ſchmalen Streifen auf, Säulen und Statuen erſcheinen in Malerei auf vorgekröpften ausgeſchnittenen Brettern. Die etwa 1,80 m über das Parterre herausgehobene ſtark aufſteigende Bühne ſelbſt iſt leer, ſcheint von jeher für maleriſche Kouliſſenausſtattung berechnet geweſen zu ſein, ein Raum von mächtiger Ausdehnung, mit Tagesbeleuchtung. Hierin und in der weitaus geſteigerten Benutzbarkeit für eine Volksmenge, die in dem großen Parterre, auf den Stufen der Arena in drei Rängen unter und über den Arkaden Platz fand, zeigen ſich die Vervollkommnungen.

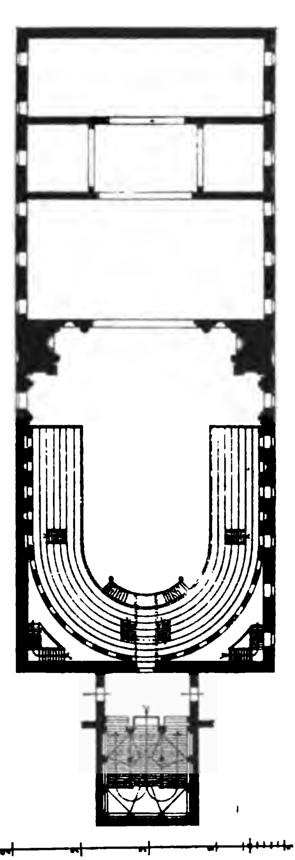


Fig. 102. Teatro Farnese zu Parma. Grundriss.

Wie etwa die Hintergründe auf ſolcher Bühne behandelt wurden, iſt aus *Serlio's* Werken zu entnehmen, der eine Anſicht der Scene für die Tragödie und Komödie giebt; zwei Marktplätze, dieſer ganz maleriſch mit Läden, ruinenhaften, theilweiſe gothiſchen, vielfach geflickten Baulichkeiten, jener mit ſtrenger geſchaffener Architektur, aber wieder nicht nach e i n e m Plane, ſondern als eine zufällige Zuſammenreihung von Monumentalwerken gebildet.

Buontalenti baute ein Theater in Florenz, hinter den Uffizien, gegen die Piazza del Grano zu, von bedeutenden Dimenſionen, 20,4 zu 56,3 Meter weit und 14 Meter hoch mit 1,3 Meter Gefäll des Parterres, einer Neuerung den älteren Bauten gegenüber, aber nament-

lich mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und ſtudirt wurde. Hier wurden die berühmteſten Stücke der Zeit aufgeführt. So der „Amico fido“ von Gio. de' Bardi, „La Pellegrina“ von Girolamo Bargagli gelegentlich der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I. mit Chriſtine von Lothringen, „La Zingana“ und auch die berühmte „Aminta“ des Torquato Taſſo und zwar mit einem Glanz und einer Verfeinerung des Maſchinellen, welche die Zeit in höchſtes Erſtaunen und den großen Dichter ſelbſt zu überſchwänglichen Lobpreiſungen des Architekten veranlaßten.[1])

Die eingehenden Beſchreibungen der Dekorationen, welche Baldinucci giebt, ſeien demjenigen, welcher die Geſchichte der Theatereinrichtung eingehender unterſuchen will, zur Durchſicht empfohlen.

Die Nachfolger Buontalenti's in der Leitung des Scenariums des Florentiner Theaters waren ſeine Schüler *Giulio Parigi* und namentlich *Agostino Migliori.* Die Thätigkeit des erſteren lernen wir aus den Schilderungen des deutſchen Architekten *Joseph Furttenbach*[2]) kennen, der das von Parigi zur Oſterzeit aufgebaute castrum doloris eingehend ſchildert. Es handelte ſich hierbei um eine Darſtellung des Grabes Chriſti, eine in einem finſteren Saale hergeſtellte „zierliche, heroiſche und ſchöne Perſpectiva“, die künſtlich erleuchtet den Hintergrund zu feierlichen Umgängen bildete. Der Großherzog betheiligte ſich perſönlich an den prunkenden Aufzügen, welche in Verbindung mit jenem Dekorativwerk in künſtleriſcher Schauſtellung der religiöſen Andacht dienen ſollten, indem er zugleich als Handelnder und Zuſchauer in einer Form mitwirkte, als deren profane Nachbildung unſere Künſtler-Koſtümfeſte betrachtet werden können. Furttenbach giebt uns aber auch Pläne von italieniſchen Theatern jener Zeit, welche einen weſentlichen Fortſchritt bekunden. Zunächſt iſt der Bau von Kouliſſen durchgeführt. Als ſolche gelten dreiſeitige, in dieſer Form wieder auf antike Anregungen zurückzuführende Cylinder, die mit einer Kante dem Proſcenium zugewendet ſind. Sie werden mithin noch immer in einer Art Reliefperſpektive gemalt. Der Zuſchauerraum nähert ſich der modernen Geſtaltung und iſt gebildet aus einem ovalen Parterre, zu deſſen Seiten rechtwinklige Logen ſich aufbauen. In den vorderen Ecken befinden ſich die Treppen, die zum erſten Stock führen. Dieſer zieht ſich ſonderbarer Weiſe auch über der mithin ſehr niedrigen Bühne hin.[3])

---

1) Vgl. Baldinucci a. a. O. ps. 47.
2) Newes Itinerarium Italiae.
3) Vgl. J. Furttenbach, Architectura civilis Pg. 22 und 23.

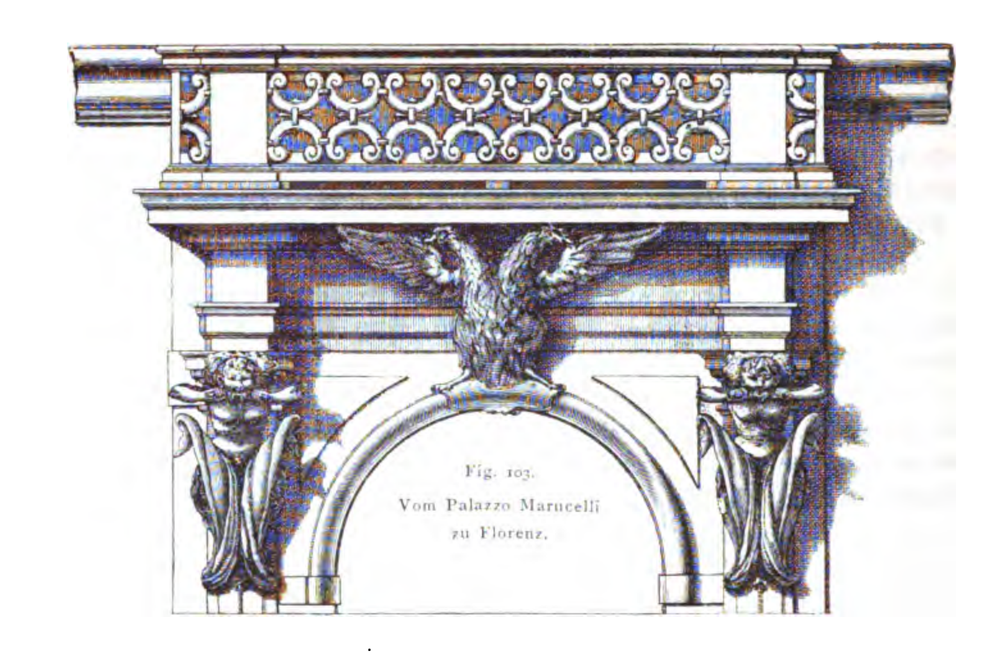


Fig. 103.
Vom Palazzo Marucelli
zu Florenz.

III. KAPITEL.

DIE SCHULE BUONTALENTI'S. CIGOLI.



ie felbftbewußte vorwärts ftrebende Richtung, die namentlich in einer glänzenden gefellfchaftlichen Stellung fich äußernden Erfolge Buontalenti's, der Ruhm von Florenz als Kunftftadt und der Medici, als hervorragend fachverftändiger Mäcene machten es begreiflich, daß fich um den Florentiner Meifter eine Reihe aufftrebender Kräfte fammelte. Aber derfelbe bewährte fich auch als ein Lehrer von Beruf und Neigung. Er errichtete in feinem Haufe an der Ecke der Via Maggio und des Lungarno, an deffen auffallend barocker Geftalt man fieht, wohin die Neigungen des Meifters bei völliger Freiheit des Schaffens führten, eine Architekturfchule, die nicht nur von Fürften und großen Herrn aus Italien und weiterer Ferne befucht wurde, fondern aus der auch eine große Anzahl hervorragender Künftler fich entwickelte. Diefen gab er nicht nur die Grundzüge des felbft Erlernten, fondern übertrug er vor Allem die Luft, für eigene Gedanken auch felbftändigen formalen Ausdruck zu fuchen. So wurde jenes Haus geradezu zu einer Geburtsftätte der Barockarchitektur, denn von hier geht jene, die Folgezeit beherrfchende, gegnerifche Stellung wider die

antike Regel der Vitruvianer aus. Durchtränkt vom Geift Michelangelo's, wollte Buontalenti die Feffeln der die Spätrenaiffance beherrfchenden Anfchauungen durchbrechen und erfüllte daher feine Schüler mit dem kühnen Gedanken, von dem großen Beifpiel Alt-Roms zu einer neuen, bewußt modernen Kunftentfaltung vorzudringen.

Diefer Geift mächtigen Selbftvertrauens, den Ammannati und Vafari vorbereitet hatten, war nicht Alleingut des einen Mannes. Die Mehrzahl der Künftler von Florenz war mit ihrem Führer in demfelben einig: so *Giovanni Antonio Dosio* (geb. 1533 zu Florenz), welcher den vornehmen Palazzo Arcivescovale (1573) in Florenz an Hof und Façade ernft und in würdiger Einfachheit prächtig ausbildete und fich in den Gliederungen ftreng an die von Ammannati eingefchlagenen Wege hielt, während er in feinem bedeutenden älteren Werke, dem Palazzo Larderel (1550) noch völlig dem Baccio d' Agnolo und dem Rafael anhing. Die Kapellen Gaddi in St. Maria Novella und Niccolini in St. Croce beweifen jedoch, daß fein Anfchluß an die neuere Richtung ein dauernder war.

Mehr Widerftandskraft fcheint *Domenico di Baccio d'Agnolo*, der Sohn des obengenannten, befeffen zu haben, deffen Palazzo Niccolini, jetzt Buturlin, wieder an Façade und Hof der älteren Schule angehört. In wieweit der Palazzo Torrigiani, eine reiche, zu zierliche Anlage, deren Entwurf dem älteren Baccio zugewiefen wird, durch moderne Erneuerung verändert ift, vermag ich nicht anzugeben. Von dem jüngeren ift fchließlich der Palazzo Rosselli del Turco.

Unter den Schülern Buontalenti's nannten wir bereits den *Giulio Parigi* († 1590), der die Villa di Poggio Imperiale nach *Giuliano da Sangallo's* Plan vollendete, das Auguftinerklofter zu Florenz und das Bernhardinerklofter vor Porta romana und die Misericordia (1580) erbaute, ohne diefen Werken ein hervorragendes, künftlerifches Gepräge geben zu können. Höher ftehen feine Paläfte: der Palazzo Marucelli, jetzt Fenci, von großer Architektur im Mittelbau, aber fchwächlichen Flügeln, ein Werk von römifcher Breite der Maffenbehandlung und durchaus felbftändiger Handhabung des Details an einem den Balkon tragenden Portal (Fig. 103); ferner Pallazzo Scarlatti, an welchem die fchon völlig barocken Verdachungen über den Fenftern des Mittelgefchoffes auffallen. Minder beachtenswerth ift *Santi di Tito* (geb. zu Borgo S. Sepolcro 1538, † 1603), deffen erfte Bauwerke Villen waren und zwar eine zu Peretola mit achteckiger Grundform, andere zu Casciano und zu Monte Oliveto. In Florenz baute er die Treppe im Palazzo Nonfinito und den Palazzo Dardinelli, eine durch Lifenenwerk, große Magerkeit des Details und fchon ganz verflaute,

namentlich durch übermäßige Betonung der wagrechten Linien ungünftig fich auszeichnender Entwurf.

Ein jüngerer und bedeutenderer Künftler, ein Schüler des Dosio, doch von Buontalenti auf das Entfchiedenfte beeinflußt, ift *Giovanni Caccini* (geb. 1562, † 1612), von dem die feftlich ernfte Loggia vor St. Annunziata (1601—1604), nach *Antonio da Sangallo's* Plan, mit feinem Verftändniß erneuert und vollendet wurde. Die fchmuckreiche Ausftattung des Chores von S. Spirito und des Oratorio Pucci, wie ferner der Umbau der Kirche S. Michele Vis domini find fein Werk; letztere ein einfaches lateinifches Kreuz mit breiterem Langhaus als die Vierung, mithin von einer Grundrißgeftaltung, welche ergiebt, daß das Gewölbe über diefer auf frei vor den Arkaden des Schiffes angeordneten Pfeilern ruhen muß.

Am Palazzo Nonfinito fchuf er, wohl nach Buontalenti's Tod, das barocke Rundbogenthor gegen Via del Proconsolo, deffen Gewände aus breiten Rundftäben und Kehlen wie gothifche Dienfte profilirt find. Soviel ich weiß, war er es, der zuerft diefe fpäter vielfach angewendete Umrahmungsart durch eine kräftigere, fchattenwerfende, ftark unterfchnittene Gliederung in die Architektur einführte.

Befaß die ganze Baufchule von Florenz im hohen Grade einen plaftifchen Zug, fo hat an diefer Eigenthümlichkeit gewiß Niemand einen größeren Antheil als der berühmte Bildhauer *Giovanni da Bologna (Jean de Boulogne,* geb. zu Douai 1524, † zu Florenz 1608), der fich felbft vielfach im Gebiet der Architektur verfuchte, freilich ohne hierin bedeutende Erfolge zu erzielen. Denn die Innendekoration der Kirche von S. Marco (1580), namentlich der Kapelle S. Antonio in derfelben, hält fich an die Schulformen, ebenfo wie diejenige der 15. Capelle in S. Ambrogio und der Palazzo della Commenda Caftiglione. Um fo mehr aber ift feine Art, Architektur und Plaftik zu verbinden, find feine Entwürfe für Statuenpoftamente, Brunnen etc. zu beachten, die ihm ftets neue Gelegenheit gaben, feine Phantafie in der Verbindung ornamentaler und menfchlicher Geftalten mit der ftrengen architektonifchen Linie zu berühren.

Statt vieler Beifpiele fei hier nur der prächtige Neptunbrunnen in Bologna (1563—1566) (Fig. 104) genannt, den zwar der Maler *Tommaso Laurenti* entwarf, Giovanni Bologna aber völlig mit feinem Geift erfüllte. Das Detail ift ächt florentinifch. Die Grotesken der Antike erhalten hier plaftifches Leben und individuellen Pulsfchlag. Jene vier Fifchweiber an den Ecken des Brunnenpoftaments, die auf Delphinen reitend mit kräftigem Handdruck Waffer aus den drallen Brüften verfpritzen, find zu lebenskräftigen Wefen ausgebildet. Jene vier Becken

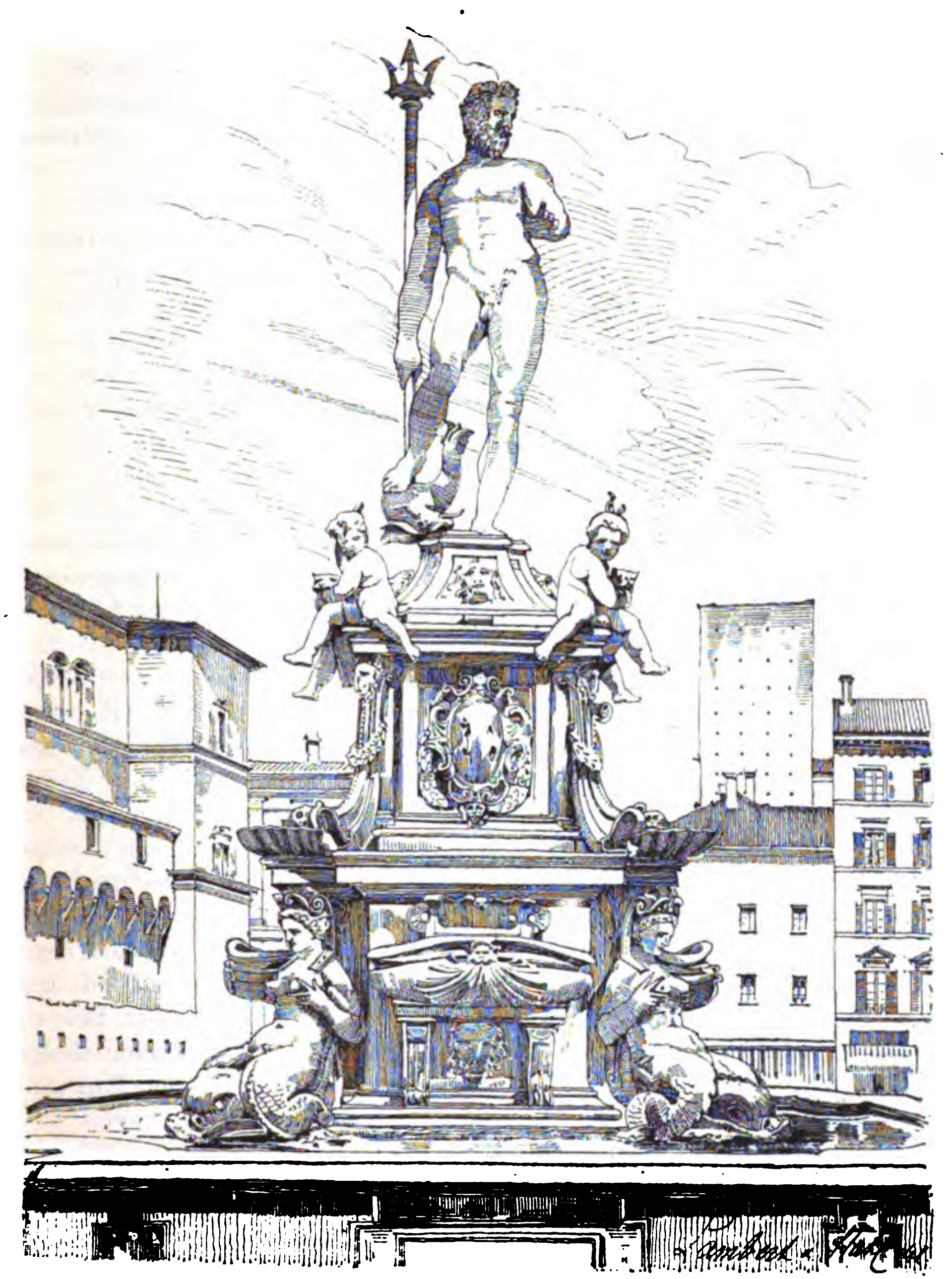


Fig. 104. Fonte del Nettuno zu Bologna.

zwifchen denfelben find prächtig durchgeführt, von großen, reich bewegten Linien, dabei von einer außerordentlichen Schärfe im Detail.

Die Eckkonfolen am oberen Poftamenttheil werden nicht mehr als Akanthusranken, fondern fcheinbar aus einer unerklärten, vollfaftigen, biegfamen Maffe gebildet. Ueberall ein Streben, von den abgenutzten antiken Formen zu neuen Ausdrucksmitteln zu gelangen, aus fich felbft heraus zu fchaffen, Neues, Eindringlicheres zu leiften.

Diefe Gedanken belebten die ganze Florentiner Bildhauerfchule. Einige hervorragende Werke diefer Gattung von Skulpturen feien hier genannt.

Zunächft die beiden Amorettenbrunnen von *Pieratti* an der Vasca dell' isoletto in den Boboli-Gärten. Den Fuß des Brunnens bilden zwei Delphine, zwifchen deren eng verfchlungenen, auffteigenden Leibern Tropffteingebilde vorquellen; die Becken erfcheinen als zwei durch die Fülle des Waffers aufgebaufchte Felle, die in fonderbare, das Waffer wiederfpeiende Köpfe enden. Das Bedeutendfte dürften die beiden Brunnen vor St. Annunziata von *Pietro Tacca* (geb. zu Carrara 1577, † bei Florenz 1640) fein, die in ihrer völlig wunderlichen, kaum an Naturerfcheinungen fich anlehnenden Geftalt nur durch den vollendeten Fluß der Linien wirken: über einem kurzen Strunk ruhen zwei mufchelartige je in einem Drachenkopf endende Schalen, welch letzterer in fchöner Linie das Waffer zurückfpeit. Dasfelbe thun zwei darüber fich aufbäumende, unfäglich groteske Wefen mit aus allen Theilen des Thierreiches entlehnten, theilweife auch menfchlichen Gliedern. Den den Schreibzügen verwandten Linien des Wafferlaufes mit den Augen zu folgen und Tacca's Können, an der Art fich diefem in feinen plaftifchen Formen anzufchließen, am Schwung der Gliederungen zu meffen, ift für den künftlerifch Empfindenden ein befonderer Genuß.

Die eigenartige, ftraffe Form der Plaftik äußert fich an den fehr beachtenswerthen Balkonträgern des Palazzo Fenzi, Werken des Bildhauers *Raffaelle Curradi* (Fig. 103). Je zwifchen großen Bockshörnern fitzt ein Satyr, der einen Weinfchlauch auf dem Rücken tragend, mit diefem die vorgekröpften Architravftücke trägt. Das Ganze ift humorvoll fratzenhaft, aber von fo entfchieden meifterlicher Detailbehandlung, von fo fchneidiger Modellirung, daß die kleinen, unter der Laft auffchreienden mageren Geftalten jederzeit, felbft in den Tagen des Klafficismus, fich Beifall errangen.

Während fo die Bildhauer die Architektur mit Glück beeinflußten, verfuchten auch die Maler ihre Anfchauungen in derfelben geltend zu machen. Der wunderliche Verfuch, welchen *Federigo Zucchero* (geb. zu S. Angelo in Vado 1543, † zu Ancona 1609) beim Bau feines Ateliers in der Via del Mandorlo (1579) machte, zeigt zunächft eine fehr bedenkliche Bahn. Ein fchmaler Bau, Santi di Tito's Palazzo Dardinelli verwandt, auf deffen Flächen ganz willkürlich Reliefs, Boffen,

Backfteinflächen zufammengewürfelt find, fo daß man vergeblich nach einem leitenden Gedanken bei dem tollen Gemenge fragt, wenn man nicht den des Ruinenhaften, aus alten Bauresten Zufammengeflickten, alfo eine malerifch antiquarifche Abficht annehmen will. Aber ein anderer Bau fcheint zu beweifen, daß der damals weltberühmte Maler

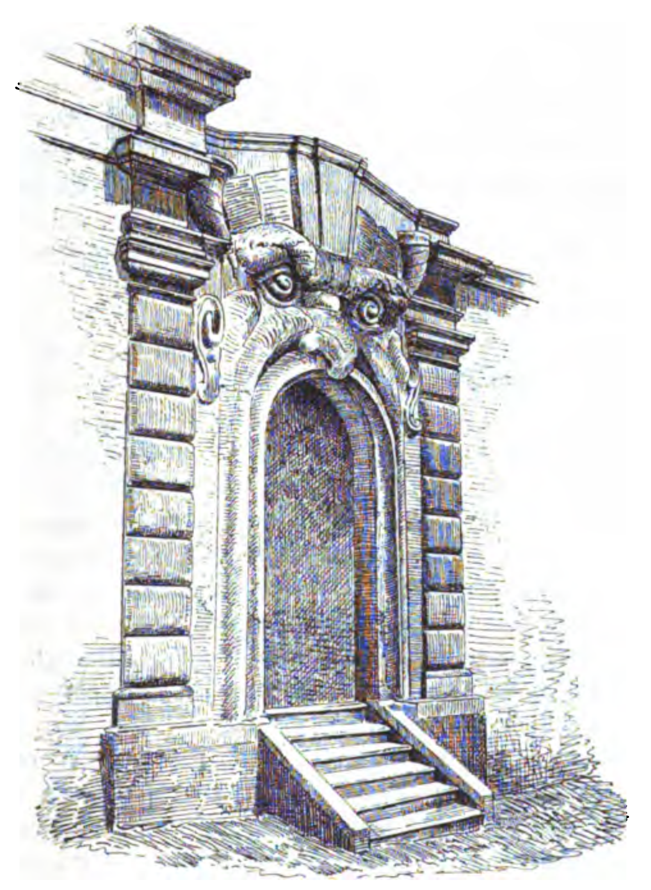


Fig. 105. Casa Zucchero zu Rom. Thor.

in feiner Weife fich über den allzu klaffifchen Ernft der Architektur luftig gemacht und in monumentalem Scherze fich über denfelben hinweggefetzt habe. Denn als Scherz muß doch das Thor der Casa Zucchero zu Rom gelten (Fig. 105), welches als das aufgeriffene Maul einer Teufelsfratze gebildet wurde und eine klobige Nafe als Schlußftein über den Rundbogen herabhängen läßt.

Diese spaßhafte Auffassung bildet jedoch auch bei den Malern nicht die Regel. Diese nahmen vielmehr die von Buontalenti gegebene Anregung besonders lebhaft auf: darunter zunächst eines jener noch im Geist ächter Renaissance vielseitigen, aber in seinem Schaffen schon durchaus barocken Talente, der Musiker, Dichter, Anatom, namentlich aber Maler und Architekt *Luigi Cardi*, genannt *Cigoli* (geb. zu Cigoli 1559, † zu Rom 1613). Er ist der beste Kolorist und Zeichner der florentiner Malerschule, einfacher, edler als die meisten seiner Genossen, von wuchtiger Farbe und nach Innigkeit strebendem Ausdruck. In der Architektur erscheint er als Mittelglied zwischen der florentiner und der römischen Schule. Er strebt aus der Richtung der ersteren heraus, um zu alter Größe des Entwurfes, zur Einheit im Verhältniß vom Hauptmotiv zum Detail, zu einer strengeren, inneren Verbindung der einzelnen Bautheile zu gelangen, zu Vorzügen, deren Erfüllung ihm jedoch erst auf römischem Boden zufiel.

In die Baukunst führten ihn die Entwürfe von Triumphbögen und Theaterdekorationen ein, von Augenblicksschöpfungen wie für die Feste bei der Hochzeit der Maria von Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich (1600), für dessen Statue zu Paris er auch den Entwurf des Piedestals lieferte. Festere Gestalt als diese gemalten Architekturen oder die castra doloris, deren er beispielsweise nach in den Uffizien erhaltener Zeichnung eines für Ferdinand von Medici († 1609) fertigte und an denen er sich nicht scheute, Gerippe als Atlanten (vor Bernini) zu bilden, erhielt seine Loggia Tornaquinci in Florenz, ein kleiner Bau mit rusticirten, toskanischen Pilastern an den Ecken, fein durchbildetem, verkröpftem Triglyphengebälk und zierlichem, dazwischen gestelltem Palladiomotiv über toskanischen Säulen. Die Portale des Konventes von St. Felicità, sowie zum Giardino Goddi sind weitere, zwar barocke, aber tüchtige in Buontalenti's Geist gehaltene Werke. Aehnlich ernst in den Formen, ruhig im Entwurf ist der Palazzo Renuccini (Fig. 106), dessen einen gegen Via S. Spirito gerichteten Theil ich bereits schilderte, während Cigoli einen dreifenstrigen Flügel mit schwerem Rustikathor aufführte. Zu dessen Seiten befindet sich je eine zierlich gequaderte fenestra terrena, darüber ein in jonische Ordnung gestelltes Rundbogenfenster. Sonst aber sind in den beiden Obergeschossen mit fein profilirten Gewänden umgebene, scheitrechte Lichtöffnungen angebracht. Jene Profile haben wieder die bewegten Linien und tiefen Unterschneidungen von Caccini's Portal am Palazzo Nonfinito. Bemerkenswerth ist der ohrartige Schnörkel an den Gewänden der Hauptgeschoßfenster, eine hier zuerst hervortretende Nachgiebigkeit gegen die entschiedene Form der sich rechtwinklich schneidenden Geraden zu vermittelnden, überführenden Kurven.

An Cigoli gelangte endlich der Auftrag, den Bau des Palazzo Nonfinito weiterzuführen. Er fchuf mit Benutzung älterer Pläne den Hof (Fig. 107), eine der beften Kompofitionen diefer Art und Zeit, im Erdgefchoß mit Arkaden über gekuppelten toskanifchen Säulen, darüber mit einer durch Lifenen gegliederten Wand. Die Fenfter des Hauptgefchoffes find jonifcher Ordnung, der Straßenfaçade Scamozzi's nachgebildet, innerhalb der Lifenenpaare füllen Nifchen den Raum zwifchen

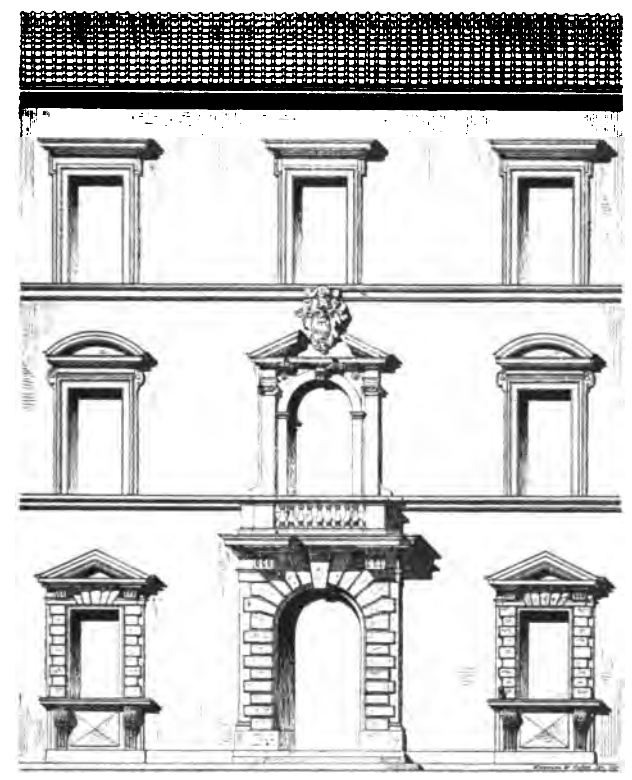


Fig. 106. Palazzo Renuccini zu Florenz.

den durchgeführten Brüftungs- und Verdachungsgefimfen. Ueber diefen Fenftern befinden fich quadratifche Mezzaninöffnungen. Der fchöne Durchblick nach der in der Achfe angebrachten Erweiterung der Loggia nach hinten entftammt fchon dem Plan Scamozzi's.

Die Uffizien beherbergen noch Pläne von Cigoli's Hand zum Hof des Casino Mediceo, für die Façade von S. Lorenzo, ferner für einige Bauwerke in Rom, wohin ihn Papft Paul V. berief, für das Thor von Bramante's berühmtem Palazzo Giraud in einer derben, doch

zum Wesen des Baues besser als die heutige passenden Rustika, weiter aber die ersten Versuche der Umgestaltung der Façade von St. Peter. Bei dieser handelte es sich darum, vor den Westflügel des griechischen Kreuzes eine Halle zu legen, welche an Stelle des dem damaligen Empfinden schon nicht reich genug konturirten Portalbaues Michelangelo's treten sollte. Cigoli wählte eine ziemlich nüchterne Pilasterreihe, deren riesige Bogenstellungen und mächtige Attika wenig das erwünschte Ziel erreicht haben würden. So kam denn der Meister nach den erhaltenen Skizzen bei Fortbildung seines Planes im Ringen mit der einfachen Größe der Kuppel und im Bestreben, die Façade vom Drucke derselben zu befreien und ihr zu eigener Bedeutung zu verhelfen, zu immer eigensinnigeren Formen, zu geschweiften Kuppeln, zu großer Ausdehnung der Vorhalle, deren Achsenmotiv eine gewaltige Nische wird, zu ächten Barockerscheinungen, die an sich wohl kunstgeschichtlich merkwürdig sind, aber, in die gewaltigen Verhältnisse der Peterskirche übertragen, geradezu abstoßend gewirkt haben müßten. Beachtenswerth bleibt hierbei nur, daß auch diesen Meister die Aufgabe des Façadenentwurfes Schritt für Schritt der Ausbildung eines Langhauses entgegenführte, daß mithin der Gedanke an ein solches nicht als ein willkürlicher, sondern als ein durchaus im Geist der Zeit begründeter zu betrachten ist.

Das Hauptwerk, welches nach Cigoli's Entwurf, jedoch wohl erst nach seinem Tode entstand, ist der prächtige Palazzo Madama, jetzt dei Senatori zu Rom (Fig. 1), welchen *Marucelli* (1642) für den Großherzog Ferdinand II. von Toskana vollendete. Das Erdgeschoß ist ächt florentinisch: je vier große Fenster neben dem von jonischen Säulen umgebenen, balkonbekrönten Thor, das allein in der ganzen Façade mager und infolge der zum übrigen Material wenig passenden Marmorsäulen dürftig erscheint. Die mächtigen Stützen unter der Sohlbank, Einzelheiten, wie die ganz in sich abgeschlossene Komposition jeder fenestra terrena befestigen diesen Eindruck. Dagegen sind die beiden Hauptgeschosse ächt römisch, mit mächtigen, auf Hermenkonsolen ruhenden Verdachungen, überaus wirkungsvollem Detail, einem originellen, in den Architrav und Fries des köstlichen Hauptgesimses gestellten Mezzanin, zwischen dessen verkröpften Gewänden prächtig in Relief gebildete Kindergruppen Trophäen und Löwen ihr Wesen treiben; eine Façade so voll reich bewegten Lebens, wie wenige in Rom. Man kann daher wohl annehmen, daß der geistige Gehalt derselben, trotz der römischen Detaillirung, auf den Florentiner Künstler zurückzuführen ist.

Einige bescheidene künstlerische Kräfte standen in Florenz Cigoli zur Seite. So *Matteo Nigetti* (geb. zu Florenz, † 1619), der außer der Kirche S. Giuseppe mit hübschem, 1759 bei einem Umbaue etwas

verändertem Portal und der Vollendung einiger weiteren Gotteshäufer wie der von *Brunellesco* begonnenen Centralanlage von St. Maria degli Angeli, ferner von S. Michele, noch die Façade von Ognissanti (1637) in zierlicher Architektur errichtete, indem er im Wefentlichen die Anordnung der Kirche dei Cavalieri zu Pifa nachbildete, das Detail jedoch noch mehr der Kraft zu Gunften eines er-



Fig. 107. Palazzo Nonfinito zu Florenz. Hofanficht.

höhten Reichthumes und größerer Feinheit beraubte. Diefe Eigenart der Bauten Nigetti's zu betonen ift von Bedeutung, wenn man fein Hauptwerk, die Capella dei Principi (1604) bei S. Lorenzo und den Antheil des Giovanni de Medici an derfelben verftehen will. Die Façaden der achteckigen Anlage gehören wohl zu dem Häßlichften, was die Zeit gefchaffen. Das Detail, deffen geringe Verwendung den Ernft des Baues andeuten foll, ift roh, durch ungefchickte Größe bei

ganz willkürlicher Bildung doppelt widerwärtig, der Gesamtentwurf ohne Reiz. Das Innere (Fig. 108) wurde bei mächtigen Verhältnissen durch unglückselig bunte Inkrustation verdorben und ist eben so reich an Material, wie arm an eigentlich architektonischen Gedanken. Unverkennbar beeinflußte die Grundrißgestaltung der Chor von St. Maria dei Fiore. Aus den Apsiden werden hier Nischen, die namentlich in ihrer eckigen Form ungünstig wirken. Es äußert sich hier jener Zug der Lossprechung von der Antike in besonders unglücklicher Weise. Weiter schuf Nigetti die Kirche S. Michele e Gaetano (1604—48) nach Plänen desselben Fürsten und des *Anselmo Cagnano*, durch welche die Grundzüge des römischen Gesù zuerst in Florenz eingeführt wurden. Nur bildet die Vierung hier kein Quadrat, da die Querschiffe wesentlich schmäler sind als das Langschiff, sondern sie wird gleich den übrigen Gebäudetheilen von einem Tonnengewölbe mit Kappen überdeckt. Der Aufriß unterscheidet sich von den römischen wesentlich dadurch, daß die Pilasterordnungen nur die Kämpfergesimse tragen, während über ihnen nicht eben glückliche dekorative Nischen den Zwischenraum bis zum Kranzgesims füllen.

Ferner ist zu nennen *Alfonso Parigi* († 1656), der Sohn des Giulio, der seine Jugend in Deutschland zubrachte. Er schuf die hübsche, zweigeschossige Loggia del Grano (1619), Via de' Neri, deren obere jonische Etage freilich etwas schwer für die zierliche Anordnung der unteren toskanischen ist, ferner die zwei Flügel an der Front des Palazzo Pitti (1620), in denen er sich mit für die Zeit anzuerkennendem Verständniß dem Meisterbau *Brunellesco's* anschloß. Er vollendete endlich die von *Ammannati* begonnene Façade von *S. Giovannino* (1656). Sein Hauptbau, der Palazzo Scarlatti, ist eine fünffenstrige, stattliche Front mit jenen dekorativen Verdachungen über den Erdgeschoßfenstern und ähnlichem Motiv an denjenigen des zweiten Stockwerkes, welche als Vignola's Erinnerung an den Norden zuerst an der Villa Papa Giulio bezeichnet wurden. Ein interessantes Werk ist schließlich der wohl irrthümlich dem Giulio zugeschriebene Palazzo dell Antella, jetzt Mariani (1620), dessen verputzte Fachwerkfaçade von 12 Künstlern in 27 Tagen über und über mit Fresken geschmückt wurde und noch heute im Glanz der Farben in Florenz fast ganz vereinzelt steht.

Weitere Architekten der Schule Buontalenti's sind: *Arrigucci*, von dem der Umbau der Kirche St. Maria Maddalena dei Pazzi (1628 † 1639) stammt, deren saalartige, flachgedeckte Innenanlage wieder jenes Motiv der eingestellten Säulen in neuer Weise behandelt; *Giovanni Coccapani* (geb. zu Florenz 1582, † daselbst 1649), der Theoretiker unter den Florentinern, der 1622 nach Wien berufen wurde. Dort dürfte sein Werk der Erzbischöfliche Palast (Stefansplatz 7. 1632—1641)

ſein, ein Bau, deſſen monumentale Ruhe, würdige Ausbildung der architektoniſchen Glieder, kräftig herrſchendes Hauptgeſims unverkennbar einen italieniſchen Meiſter verräth, welcher ſich an den eigenartigen Fenſterverdachungen noch ausdrücklich als Schüler Buontalenti's zu erkennen giebt. An der ornamentalen Durchbildung derſelben machen ſich jedoch deutſche Hände geltend. Coccapani erbaute ferner in Florenz den

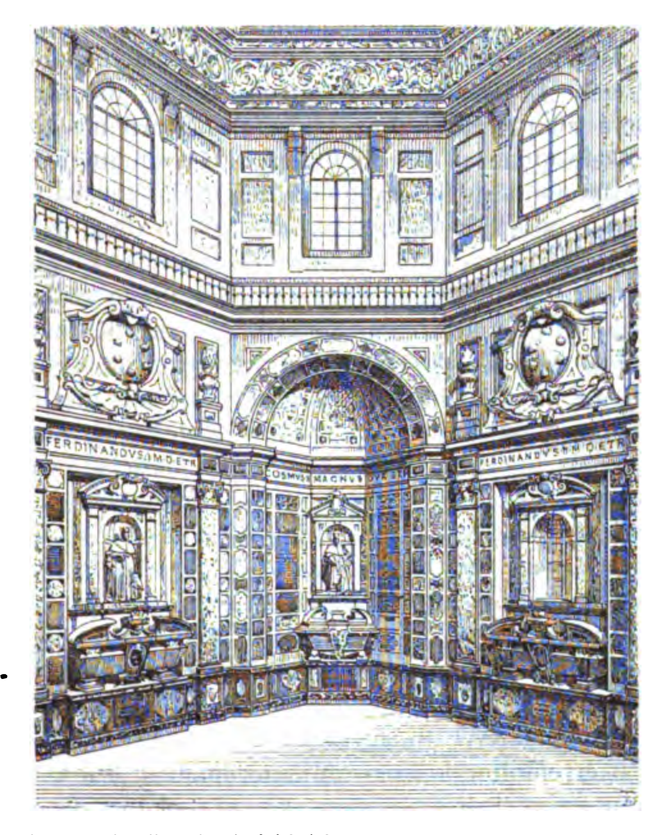


Fig. 108. Capella dei Principi bei S. Lorenzo zu Florenz. Innenansicht.

Palazzo della Villa Imperiale und den Convent von St. Tereſa del Geſù mit einer Kuppelkirche von ſechseckigem Grundriß. Sein Bruder war *Sigismondo Coccapani* (geb. 1583, † 1642), von deſſen Hand die Bibliothek von Modena Entwürfe zu S. Firenze und der Capella dei Principi beſitzen ſoll. *Costantino de' Servi* (geb. zu Florenz 1554, † daſelbſt 1622), verdiente ſich gleichfalls zunächſt außerhalb Florenz die Sporen. Er war 1609 beim Schah von Perſien, ſpäter wieder in Florenz am Bau der Capella dei Principi angeſtellt, ging dann nach England in die

Dienfte Karl's I., damals noch Prinzen von Wales und in diejenigen der Generalftaaten und des Herzogs Moritz von Naffau und entwarf für diefen einen Plan für den Königspalaft im Haag. Diefer 1595 der Wittwe des großen Wilhelm I. und dem Prinzen Friedrich Heinrich von den Generalftaaten gefchenkte Bau wurde unter letzterem verändert, jedoch 1814—1821 durch *Ziesenis* und *J. de Greef* auf's neue, bis zur Unkenntlichkeit der alten Anlage umgebaut.

Der Einfluß der Schüler Buontalenti's verbreitete fich, getragen durch den hohen Kunftruhm der Medicäer und der Stadt Florenz bald über Italien hinaus. Am kräftigften zeigte er fich natürlich in naher Umgebung. Zunächft wirkt die modifche Kunft von Florenz auf die toskanifchen Landftädte. Die blühendfte unter denfelben, Lucca, befaß zwar in *Paolo Guidotti*, genannt *Borghese* (geb. zu Lucca 1569, † 1629), einen einheimifchen, in Rom gebildeten Künftler, Maler fowohl wie Architekten, einen, wie es fcheint, bis zur Verrücktheit vielfeitigen Mann, von dem aber Bauwerke nachzuweifen mir nicht gelungen ift. Auch *Vicenzo Civitali* (geb. 1523, † 1597), wohl zweifellos ein Verwandter des bekannten Bildhauers und Architekten der Frührenaiffance *Matteo Civitali*, fcheint ein Lucchefe gewefen zu fein. Seit 1567 wurde er Dombaumeifter, als welcher er unter Vafari's Einfluß die Capella del Sacramento fchuf. Die Loggia am Palazzo Pretorio wurde 1588 durch ihn vergrößert. An diefen Bauten äußert fich noch nicht die Eigenart des Künftlers. Dies ift dagegen in hohem Grade der Fall am Palazzo Giudiccioni, jetzt Archivio di Stato, einer ächt monumentalen Façade von neun Fenftern Front, in der Achfe mit einem von zwei toskanifchen Säulen getragenen Balkon, vier Gefchoßen von nach unten fteigendem Werth, fo daß die nach Art des Florentinifchen mächtigen Parterrefenfter kräftig rufticirt, die des erften Gefchoffes in den Gewänden von je drei Quadern unterbrochen, die oberen aber einfach, in der Biblioteca Laurenziana entlehntem Motiv umrahmt find. Am kräftigen Hauptgefims bildet ein widerfinnig großer Rundftab das Hauptglied, welcher zugleich beweift, daß Civitali noch nicht völlig die formale Sicherheit der Florentiner erlangt hatte, fondern noch nach dem richtigen Verhältniß von Profil zu Profil fuchte. Das Innere des Palaftes ift umgebaut. Ein weiterer Baumeifter, *Francesco Buonamici*, fchuf die Kirche S. Romano (nach 1635) um und baute jene del Suffragio (um 1634) neu. Die Façade der Letzteren, unten mit dreitheiliger in korinthifcher Ordnung ftehender Loggia, einer hohen Attika darüber und einem zweiten niederen Gefchoß mit Giebel vor dem Mittelfchiff,

ist zwar reich, aber roh im Detail, weder architektonisch empfunden, noch gut in den Massen vertheilt, ein wenig befriedigendes Werk. Schließlich wird *Vincenzo Paoli* (aus Lucca) genannt, der 1651 am Dombau thätig ist, ein Oratorio degli Angeli Custodi (1638) errichtet und neben zahlreichen andern Meistern als an den Festungsbauten der Stadt (vor 1650) angestellt bezeichnet wird.

Es ist nicht erwiesen, ob einer von den genannten, oder welcher Meister sonst um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert und in letzterem eine Anzahl Paläste in Lucca schuf, die hier der Erwähnung bedürfen. Da ist der Palazzo Massoni, edel und groß in der Architektur, mit drei Rundbogen-Rustikathoren in zwölfachsiger Front, sonderbaren, fast halbkreisförmigen Giebeln über den Fenstern des ersten Stockes, deren Feld eine große Muschel ausfüllt, und schließlich einem Hauptgesims über dem dritten Geschoß, das fast nur aus einer großen, wie es scheint in verputztem Brettbeschlag hergestellten Hohlkehle besteht. Eine spätere Nachbildung desselben, mit schwulstigem Portal und bei stattlichen Verhältnissen schwerer Architektur, ist der Palazzo Mansi bei S. Pellegrino; ferner ist da der Palazzo Controni, jetzt Pfanner, mit einfacher in den Florentiner Formen gehaltener Façade von guter, stark an Buontalenti erinnernder Detaillirung, dessen Hauptreiz in der anmuthigen Treppenanlage, einer der luftigsten und edelsten in Italien, liegt. Ein leider verbautes Vorhaus führt zu einem langgestreckten Hof, dessen linke Seite eine zweigeschossige Blendarkade gliedert, während rechts dieselbe geöffnet erscheint. In diese ist wie ein selbständiges Architekturglied die zweiarmige Treppe eingestellt, und zwar so, daß die Brüstung des Podestes in Kämpferhöhe der unteren Arkade abschließt, hinter demselben mithin die reizvolle obere Arkade zu köstlichem Durchblick nach dem Garten sich frei erhebt. Eine wesentlich schwächere Nachbildung dieser Treppe findet sich im Palazzo Vescovile. Die Profile, welche Cigoli, und die ihm nahe Stehenden liebten, finden sich am Palazzo Fatinelli, einem hausartigen Gebäude von großen Verhältnissen, verwendet. Barock, doch immer noch als Nachbildungen der Bauten der großen Florentiner Zeit gefällig, wirken die Palazzi Sardini, delle Stanze civiche und Tucci, welche dem 18. Jahrhundert, letzterer sogar erst dem Jahr 1779 angehören.

Das nahe Pistoja beschäftigte vorzugsweise den heimischen Architekten *Jacopo Lafri,* welcher den Domchor (1599) schuf, ein namentlich wegen der ungünstigen Beleuchtung wenig anmuthendes, von großen korinthischen Pilastern resp. Säulen gegliedertes Werk. Vorher hatte er schon, gemeinschaftlich mit *Giovanni Battista Cennini* das Presbyterium von St. Madonna dell' Umilta (1597) geschaffen. Auch

Antonio Arrighi, der die Kirche del Carmine baute, ift aus Piftoja heimifch. Andere Architekten werden bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht genannt. Erft 1640 tritt der Jefuitenpater *Tomaso Ramigiani* auf, der jedoch ohne Einfluß auf den Profanbau bleibt. Noch im 18. Jahrhundert entwickelt diefer eine wunderbare Nachblüthe ächt florentinifcher Kunftrichtung. Der Pater *Giovanni Battista Baldi* aus Piftoja, der den Palazzo Amati Cellefi (1720) fchuf, *Raffaello Ulivi* aus Piftoja, der Architekt des Palazzo de' Roffi (1749), *Cilli,* von dem der Palazzo Montemagni (1752) ftammt, und fchließlich *Stefano Ciardi* in feinem Palazzo Tolomei (1786) und Palazzo Vescovile (1787), alle diefe zeigen noch in der Grundauffaffung die Florentiner Schule des endenden 16. Jahrhunderts, wenngleich die Durchbildung eine flachere, das Detail ein unfreieres wird. Ja an den Bauten *Baldi's*, der auch im Palazzo Vescovile eine Kapelle errichtete und von dem der Palazzo Marchetti, einen kräftigen Entwurf in durchweg rufticirten Architekturgliedern, und der Palazzo Talini, ein in großen Verhältniffen, doch ziemlich flacher Profilirung angelegter Bau, gefchaffen fein dürften, zeigt fich eine für die Zeit außerordentlich maßvolle Freude an ornamentaler Ausbildung der Glieder; die Bekrönungen erhalten Formen, die an die Arbeiten Vafari's, an die Fenfter der Villa Papa Giulio erinnern; das Detail bleibt ftreng, die Kompofition maßvoll und ruhig: ein Nachhauch der Frührenaiffance verfchönt die Schöpfungen. An diefe reiht fich unmittelbar der prächtige Palazzo ducale zu Maffa (1701) an, eine der kunftgefchichtlich merkwürdigften Bauten des Zeitabfchnittes, da er zu einer Zeit in kräftiger, maßvoller Spätrenaiffance durchgebildet wurde, in der man fonft allgemein den fchlimmften Barockerfcheinungen huldigte und noch dazu in einer Stadt, die durch ihren Hof, mehr aber noch durch die Nähe der berühmten Marmorbrüche dem baukünftlerifchen Leben Italiens keineswegs fern ftand. Die Façade ift von gewaltiger Wucht, bei 22 Fenfter Front dreigefchoffig. Die Gewände der beiden Hauptgefchoffe find von dekorativen Quaderungen unterbrochen, die auch an den lothrechten Theilen in den Keilformen der Wölbung gehalten find. Ueber dem fcheitrecht abfchließenden Simfe befinden fich zierliche dekorative Verdachungen, im oberen Stockwerk mit Büften und flatternden Bändern. Das dritte Gefchoß ift in das wuchtige Gefims mit hineingezogen, fo daß eine mächtige, glatte, tief roth gefärbte, von dem weißen Marmor der Glieder wirkungsvoll fich abhebende Wandfläche über dem Hauptftockwerk dem Bau trotzigen Ernft und eine gewaltige Kraft giebt. Nur am Thore und in der nicht gleichmäßig empfundenen Durchführung der Profile zeigen fich Merkmale der fpäten Entftehungszeit. Diefe

aber verſchwindet gänzlich in der prächtigen Hofanlage mit an den beſten Florentiner Vorbildern nachgebildeten, doppelten Arkaden, an die ſich in der Achſe ſäulengetragene Veſtibüle, reſp. eine wild barock ſtukkirte Grotte anſchließen. An der dem Meer zugewendeten Seite tritt an deren Stelle die überaus reizvolle Treppe, welche zu der hier offenen, von vier Säulenreihen getragenen Loggia des Hauptgeſchoſſes hinaufführt. Die herrlich reichen Ueberſchneidungen der Linien, die Anmuth der den guten Genueſer Höfen verwandten Detailbildung, die ſchlichte, einfache Ausführung des reich gegliederten Motives geben dieſem ſpäten Werk noch einmal die Weihe der beſten Zeit italieniſcher Kunſt. Das Innere des Palaſtes ſcheint nie ganz fertig geworden zu ſein. Daß derſelbe nicht von heimiſchen Architekten entworfen wurde, glaube ich aus der rohen Bildung des Stadtthores an der Via Palestro (1690) ſchließen zu dürfen, welches in ſtarkem Gegenſatz zu dem nur ein Jahrzehnt jüngeren Prachtbau ſteht.

Die Schule Buontalenti's hat auch auf Piſa Einfluß genommen, wie der allerdings ſehr nüchterne Umbau des Palazzo Arcivescovile, ein Palaſt an Piazza dello Stellino und andere minderwerthige Architekturen bezeugen und ebenſo auf die Gebirgsſtädte Siena, Arezzo und Cortona. In erſterer werden genannt: *Giovanni Battista Pelori*, nach deſſen hinterlaſſenem Modell die Kirche S. Giovanni Battista (1563) umgebaut wurde (ſeit 1876 wieder gothiſch), und *Domenico Schifardini*, als Erfinder der ſchönen, von *Flaminio del Turco* aufgebauten Kirche di Provenzano (1594): ein lateiniſches Kreuz, ohne Seitenkapellen im Langhaus, letzteres nur als Quadrat gebildet, mit vielfach verkröpften korinthiſchen Pilaſtern und reichem, nach altrömiſchem Vorbild geſchaffenem Geſimſe und ſchön ausgebildeter achtſeitiger Kuppel über der Vierung. Die Kirche iſt hellfarbig geſtrichen bis auf die Kuppelzwickel, die ein Maler des 17. Jahrhunderts in kecken Ueberſchneidungen der architektoniſchen Linien auf Blech malte. Bemerkenswerth iſt die rühmliche Durchbildung auch der Seitenfaçaden. Schifardini dürfte auch die 1598 errichtete reizvolle, kleine Kirche St. Lucia angehören, die zwar nur aus einem Schiffraum mit kleinem Chor beſteht, doch durch geſchickte Ausnutzung des Raumes einen reichen Eindruck erweckt. Weitere Architekten ſind *Giovanni Battista d' Angiolo,* welcher mit *Giacomo da Como* (Fontana?) 1577 St. Chiara innen umbaute, und *Alessandro Casolani*, der die Innenſeite von Porta Camollia (1604) in derber toskaniſcher Architektur ſchuf. Die barocke Außenfaçade ſcheint nach der Inſchrift erſt der Zeit des Großherzogs Ferdinand III., alſo dem 19. Jahrhundert anzugehören. Oefter wird *Benedetto Giovanelli* genannt, der die Façade des Oratoriums S. Giuſeppe (1653), die Kapelle del

Voto im Dom (1661), namentlich aber die gute, doch formal befcheidene, dem Tibaldi nahe ftehende Façade des Retiro del Refugio für Papft Alexander VII. baute. Das Innere, von *Francesco del Monna* (1610) reich ftukkirt, befteht nur aus einem quadratifchen Raum mit Flachkuppel und zwei Anbauten für Chor und Empore. Der hübfche Klofterbau entfpricht den Verhältniffen der Kirche. Die gleichzeitigen Wohnhäufer, wie die durch die landfchaftlich herrlichen Durchblicke durch die Vorhallen ausgezeichneten Häufer Via Ricafoli No. 21., 26., 39. etc. mit fpäter Architektur doch noch ftattlich wirkendem Renaiffanceformen, der umfangreiche und durch hübfchen Hof, fowie mächtiges Vorhaus ausgezeichnete Palazzo Bianchi, der große Palazzo Sergardi u. a. mehr find Beweife dafür, daß auch hier die florentinifche Architektur fich trotz der Nähe Rom's lange als die beftimmende erhielt. Künftlerifch erheben fich über diefe Bauten der kräftig gegliederte, leider verwahrlofte Palazzo Chiaja (?) (Via del Cafato 9), mit wuchtiger Ruftikaumrahmung der Architekturformen und eine Hofanlage gegen Via St. Agafta, die trotz des rohen Ziegelmaterials und der Unfertigkeit viel von der malerifchen Anmuth von Peruzzi's Palazzo Linotta in Rom befitzt. Kleinere derbere Nachbildungen der etwa der Zeit um 1650 entftammenden Façade finden fich Via del Cafato 67 und anderwärts. Die fpäteren fienefifchen Architekten, wie der Mailänder *Cremoni,* der 1741 die Façade von S. Giorgio in einer Ordnung fchuf, *Paolo Posi,* von dem die Thürme bei S. Francesco (1765) errichtet wurden, und andere find ohne Bedeutung. Bei großen Aufgaben bediente man fich im 18. Jahrhundert Auswärtiger, des *Fuga, Vanvitelli* u. a.

Cortona büßte fchon früher die künftlerifche Selbftändigkeit ein. Ein Baumeifter diefer Stadt, *Bernardino Radi*, errichtete im 17. Jahrhundert in Florenz das Kirchlein S. Jacopo fopr' Arno. Einzelne Paläfte des malerifchen Bergftädtchens folgen der Florentiner Schule, so der Palazzo Boni (Vicolo Boni 3), das Seminario Vagnotti (1688 Piazza dell Erbe) und andere Gebäude mehr. Im 18. Jahrhundert fiegt auch hier die römifche Schule, für die der große Palazzo Mancini, jetzt Coloneffi (?), als bezeichnendes, wenn auch nicht fchönes Beifpiel gelten darf.

In Arezzo findet fich dagegen ein Bau, der auf Oberitalien und befonders auf Tibaldi hinweist, die Kirche S. Ignazio (1668—1686), deren Anlage an S. Fedele in Mailand fich anlehnt: ein Langhaus mit zwei quadratifchen Flachkuppeln, deren Gurte auf fechs Säulen aufruhen, die triumpfbogenartige Anordnung der Kapellenwände. Als der Erbauer wird der Jefuitenpater *Ciriaco Pichi* genannt. Auch Borgo S. Sepolcro hat Formen die für einen geiftigen Zufammenhang mit

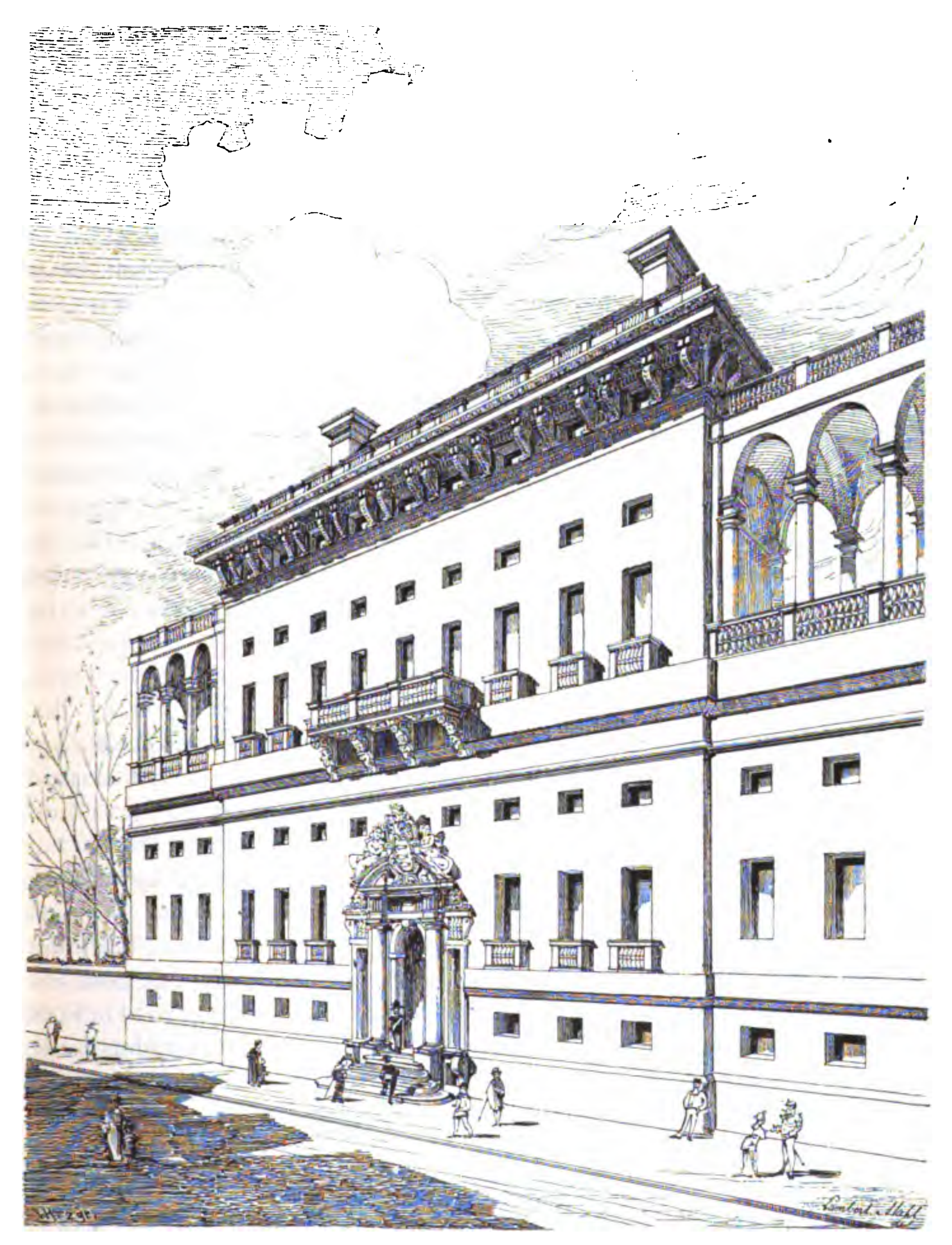


Fig. 109. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. Urfprüngliche Façade.

Mailand fprechen. Città di Castello ließ durch einen heimifchen Künftler *Antonio Gabrielli* und durch deffen Schüler *Niccolo Barbione* feine intereffante Kirche St. Maria di Belvedere (1669—1680) errichten,

eine Centralanlage, deren Façade fich durch eine zweigefchoffige, im ftarken Bogen angelegte Arkade vor die Nachbarbauten herausbaute und durch zwei fchlanke Rundthürme abgefchloffen war.

Die ganze Anlage von Livorno gehört diefer Periode an. Erft feit ihn 1606 Ferdinand I. zur Stadt erhoben, gewann der Platz größere Bedeutung. Der ftattliche, rechtwinklige Markt mit feinen niedrigen toskanifchen Arkaden, welche die anftoßenden Häufer malerifch überragen, der Dom in der Achfe, und die geradlinigen Straßen kennzeichnen die wohl durchdachte Planung, ein Werk des *Alessandro Pierroni* (1577). An Kunftbauten ift die Stadt arm. Den Dom baute *Inigo Jones*, der große englifche Meifter, nach Anderen *Antonio Cantagallina*, nach dem Vorbild von de' Cavalieri in Pifa: eine breite mit prachtvoller Flachdecke überfpannte Halle, in deren Achswand fich durch Trennungsbogen abgefchieden eine rechtwinklige Kapelle anlegt, zwei gleiche befinden fich zur Seite. In Nachbildung der Loggia dei Lanzi entftand der Giocco de la Bource, eine dreitheilige Arkadenftellung in derber, doch luftiger Architektur. Die Synagoge (1581 bis 1603) ift um ihrer Einrichtung willen bemerkenswerther als um ihrer zerfahrenen Architektur.

Der Einfluß der Schule Buontalenti's macht fich außerhalb Toskana's vorzugsweife in Oberitalien geltend. Nach Mailand fand er durch *Fabio Mangone* (aus Fiefole) Eingang, der im Palazzo Elvetico, jetzt Palazzo del Senato, ein Werk ganz eigenartiger Strenge fchuf: zwei durch einen Mitteltrakt getrennte Höfe mächtigfter Ausdehnung, umgeben von im Tonnengewölbe überdeckten Hallen mit 12 zu 16, refp. zu 14 eng geftellten Säulen und in den Ecken je einem Pfeiler, zweigefchoffig, unten toskanifch, oben jonifch, durchweg mit geradem, unverkröpftem Gebälk, fomit ein bei barockem Empfinden in der Form an Palladio anknüpfender, aber feierlich ernfter, ja traurig ftimmender Bau von gewaltigen Verhältniffen. Derfelbe Meifter führte hier mehr der heimifchen Richtung folgend den Bau des Palazzo Arcivescovile nach *Tibaldi's* Tod (1598) weiter. Von ihm ftammt der Ausbau des zweiten von *Bramante* begonnenen Hofes, eine derbformige, aber mattwirkende Arbeit, und die Façade gegen die Piazza Fontana, die als Entwurf kräftig und klar, im Detail ächt florentinifch, aber auch kein anziehendes Werk ift. Die Biblioteca Ambrofiana (1603 bis 1609) fteht künftlerifch, nach ihrem Aeußeren zu urtheilen, noch weniger hoch: das Innere kenne ich nicht.

Auch in Bologna macht fich ein unbenannter Künftler geltend,

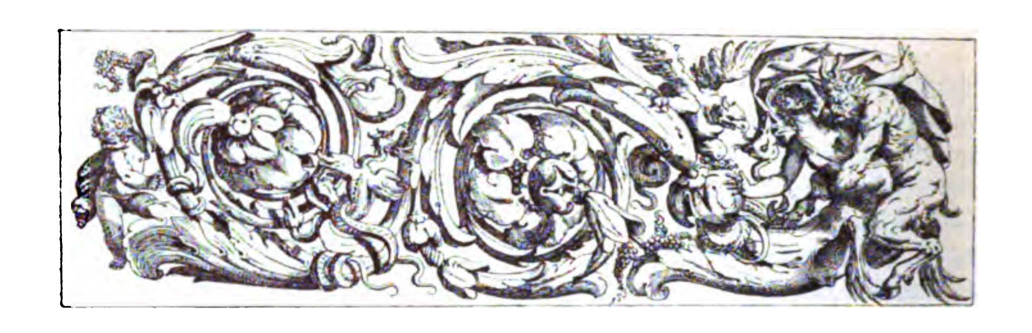
der von Buontalenti Anregung erhielt, denn die Zecca (1578) steht in der Auffassung zwischen Terribilia und der florentiner Schule: ein geschmackvoller Bau, bei welchem Ecken, Fenster und Thüren, ja selbst die ovalen Mezzaninöffnungen im Fries mit Rustika umgeben sind.

Giambattista Falcetti († 1629), ein Meister, der seit 1627 den Dom zu Carpi fertig gestellt hatte, scheint auch dorther beeinflußt. Im Palazzo Bentivoglio zu Bologna schuf er den trotz mancher Absonderlichkeit prachtvollen, jenem des Pitti nachgebildeten, noch unvollendeten Hof. Die toskanischen Halbsäulen der unteren Arkade sind durch Würfel gequadert und reichen bis dicht unter die auffallend hohe Brüstung der oberen, so daß das Gebälkstück ganz dekorativ um das Postament der oberen jonischen Ordnung gelegt erscheint. Es gelang hierdurch, wenn auch auf Kosten der formrichtigen Durchbildung, dem Erdgeschoß mächtige Verhältnisse zu geben und dem Hof den Stempel freier Großartigkeit aufzudrücken.

In das damals erst dem Kunstleben sich erschließende Turin übertrug *Ascanio Vittozzi* (von Orvieto) die florentinischen Einflüsse. Die von ihm errichtete Kirche St. Trinità (1610), eine kreisrunde Anlage mit drei Paaren gekuppelter, korinthischer Pilaster, und drei Kapellen, muß man um dieser ihrer Anordnung willen mehr als Sonderbarkeit denn als Kunstwerk im höheren Sinn betrachten.

Die Klosterkirche von Monte Capuccino ist gleichfalls eine Centralanlage, achteckig mit Kapellennischen, die Kuppel versteckt sich noch unter einem Zeltdach, die Inkrustation blieb dem Bettelorden gemäß bescheiden. Aehnlich, noch kleiner, ist S. Spirito (1610). Die Kirche Corpus Domini (1609) dagegen, deren Inneres der Graf *Benedetto Alfieri* (1753) umbaute, entfernt sich gänzlich vom Florentiner Charakter, nähert sich vielmehr im Reichthum der Motive, barocker Bildung der Einzelheiten der Mailänder Schule; die zweigeschossige Front ist durch je vier Halbsäulen gegliedert, mit reichem Thor und Hauptfenster, Nischen in den Seitenfeldern, über dem Mittelmotiv einer Inschrifttafel mit reich verkröpftem Giebel versehen, schmuck im Detail, ohne besondere Bedeutung als Entwurf.





IV. KAPITEL.

Bartolomeo Bianco.

Genua bethätigte auch in dieſer Periode ſeine eigenthümliche Kunſt, fremde Kräfte der Bauart der Stadt gemäß umzubilden und in ſich aufzunehmen, ſo daß der Eindruck einer ſtetigen örtlichen Fortentwicklung, einer eigenartig genueſiſchen Architektur gewahrt bleibt. Diesmal war es ein in Buontalenti's Schule gebildeter Architekt, der neue Anregung an die liguriſche Küſte brachte, *Baccio di Bartolomeo Bianco* (geb. zu Florenz 1604, zu Mailand † 1656). Nachdem derſelbe 1620 (?) nach Deutſchland gegangen war und namentlich in Prag, wo er als Maler in dem Palais Waldſtein unter der Aufſicht des großen Friedländers ſelbſt, ferner in Altenburg und Preßburg am Feſtungsbau gearbeitet hatte, wendete er ſich nach Florenz, um ſich dort im Malen, Zeichnen und der Baukunſt zu vervollkommnen. Parigi und Cigoli dürften hier hauptſächlich auf ihn eingewirkt haben. In Genua ſcheint ihn vorzugsweiſe die mächtige Familie der Balbi beſchäftigt zu haben. Dieſe erbaute ihre Paläſte an der 1606—1618 im Anſchluß an die noch im 16. Jahrhundert vollendete Via nuovissima errichteten Via Balbi.

Der für einen Doppelhaushalt berechnete Palazzo Balbi Senarega gehört zu dieſen Bauten. Er wurde im 18. Jahrhundert durch *Corradi* bedeutend erweitert. Die alte Anlage giebt Rubens. Aus derſelben erhielt ſich der ringsum von Säulenarkaden umgebene, je drei Achſen breite Hof, an welchen ſich jetzt ein weit größerer von Arkaden umgebener Garten zu einem der herrlichſten Durchblicke anſchließt. Die jetzt an Stelle des Hofumganges an der Straßenſeite ſich anſchließende



Fig. 110. Palazzo Balbi Durazzo zu Genua. Jetziges Veſtibul.

Halle war früher durch eine Reihe von vier Säulen, von denen nur die beiden äußeren fich erhalten haben, in zwei Schiffe getheilt. In der Achfe des vorderen derfelben, welches an das quadrifche, früher nicht durch Pilafter gegliederte Veftibül ftößt, fteigt die Treppe feitlich auf. Aehnliche Arkadenreihen befinden fich im Obergefchoß und trennen auch hier den Garten vom Hofe. Gerade dadurch, daß im dritten Stocke die Loggia durch glatte Wandflächen mit Fenfter erfetzt ift, wirkt diefe um fo leichter und anmuthiger. Jedes überflüffige Detail ift vermieden, die Profilirungen find einfach und edel. Die Schönheit der Durchblicke, namentlich jener köftlichen Linienüberfchneidungen an der Treppenecke des Hofes, ift nicht erzielt durch reichen Schmuck, durch überfeinerte Künfte, fondern, bei geradezu erftaunlicher Einfachheit der verwendeten Grundformen, allein durch die vollendete Klarheit und Ruhe des Entwurfes. Aber derfelbe Bau nach Norden verfetzt, dürfte nur eine befcheidene Wirkung hervorbringen. Die glänzende Sonne Genua's muß die Bautheile mit ihrem klaren Licht und lebendigem Schatten erfüllen, wenn fie wirken follen. Es ift in Bianco etwas durchaus National-Italienifches. Losgelöft von dem Boden des Südens, würde feine Kunft leicht nüchtern und oft faft verdroffen erfcheinen, im funkelnden Licht der ligurifchen Küfte ift fie fo recht gefchaffen, um die von den Künfteleien mancher der Zeitgenoffen ermüdeten Augen fich wieder an einfach fchönen Verhältniffen gefund zu fehen. Faft dasfelbe gilt von der Façade, fo einfach fie ift: drei Gefchoffe, deren oberes mit Zwifchengefchoßfenftern, getrennt durch zwei etwas zu gleichmäßig gebildete fchwere Gurte mit geradezu riefigen Platten. Die Fenfter find ohne den geringften Schmuck, ja ohne jedes Gewände, nur mit kleinen Balkonbrüftungen verfehen. Das Rundbogenportal ift auf das Schlichtefte gebildet, das Hauptgefims mächtig, mit den Fries durchfchneidenden Konfolen, der engen Straße gemäß ganz auf Unteranficht berechnet. Damit find die Glieder des Baues aufgezählt. Und doch ift in demfelben ein großer und wohlthuender Einklang und eine ftolze Feftlichkeit!

In weit höherem Grade ift diefe Stimmung in dem Palazzo Balbi, jetzt Durazzo Pallavicini, erreicht, der in vieler Beziehung auf gleicher architektonifchen Höhe mit dem Palazzo Doria Turfi fteht, wenngleich, oder richtiger: da er an künftlerifchem Aufwand ihm weit nachfteht. Allgemein wird derfelbe dem Bianco zugefchrieben, obgleich der Bau nach Furttenbach's [1]) Zeugniß fchon 1619 begann: „Es war

---

[1]) Newes Itinerarium Italiae. Vielleicht ift auch die jetzige Univerfität gemeint. S. weiter unten.

kurzweilig,“ ſagte der deutſche Architekt, der zur Zeit des Baues nach Genua kam, „in währender Arbeit zuzuſehen, wie vernünftig die Italiener ihre Gebäude neben großem Fleiß anlegen und auffetzen. Allda und bei ſelbigem sito war ein ſehr harter Felſen, der mußte weichen, dieſem Palaſt la delicia eines Luftgartens beizubringen.“ — Die Façade

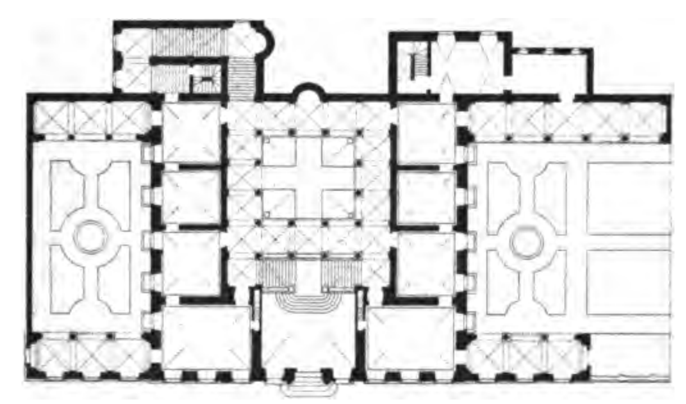


Fig. 111. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Ursprünglicher Grundriss.)

(Fig. 109) hat ſich faſt ganz unverändert erhalten. Sie baut ſich aus zwei Geſchoſſen auf, die durch einen rieſigen Gurt getrennt ſind. Dieſer iſt aus einer etwa einen Meter hohen Platte, einem mächtigen Karnies

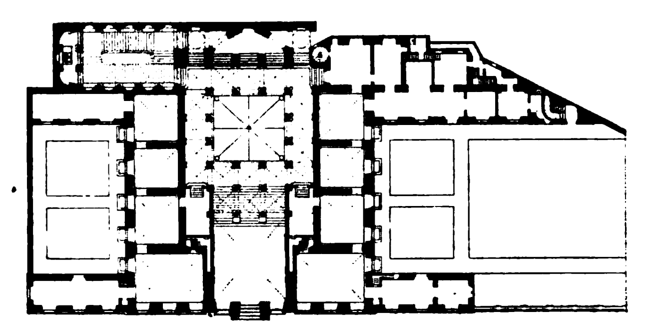


Fig. 112. Palazzo Balbi-Durazzo zu Genua. (Jetziger Grundriss.)

und einem den Fries abſchließenden Band mit Wulſt und Plättchen gebildet. Beide Fenſterreihen beſtehen auch hier aus ganz ſchlichten, rechtwinkligen Löchern in den vollkommen glatten Wänden; ihnen entſpricht je ein kleines, oblonges Oberlicht. Köſtlich reich und trefflich für die enge Straße berechnet, iſt das mächtige Hauptgeſims, mit Perl- und Eierſtab über den den Fries durchſchneidenden Konſolen

und reich geziertem Architrav, ja mit Ornament und Figurenkartufchen in der Unteranficht der verzierten Hängeplatte. An dem Gurte ift vor den Mittelfenftern ein Balkon angebracht, deffen zierliche Konfolen, gleich Blumen aus einem Fels vorfprießend, an Höhe die Platte kaum übertreffen; das heutige Thor, welches den einfach derben Sockel durchfchneidet, ift leider nicht mehr das alte und gehört theilweife einem Umbau an, der etwa um 1720 ftattgehabt haben dürfte, die abgebrochenen Giebel über der mittleren toskanifchen Säulenordnung wurden hiebei entfernt und für die beiden feitlichen Fenfter des Veftibüls, welche willkürlich dem Hauptmotiv angelehnt find, durch herabhängende Blumengewinde und durch Mufcheln eine künftlerifche Anknüpfung an das letztere ohne wirklichen Erfolg gefucht. An den neun Fenfter breiten Haupttrakt legen fich in der Façade je zwei fchmale Flügel, deren oberes Gefchoß je eine zierliche Säulen-Loggia bildet. Die frifche Anmuth diefer Bauglieder fteht im glücklichften Gegenfatz zu der ftolzen Wucht des Palaftes. Ihre hohe Stellung auf dem wuchtigen Unterbau, die reiche, bei jenem Umbau allerdings veränderte Stukkirung der Gewölbe, die fo erzielte, lebendig wirkende Unteranficht, und daneben die gewaltige Einfachheit der Hauptdetails, lehren Achtung vor dem Wagen und Können Bianco's, diefes nur in mächtigen Zügen, aber doch am rechten Orte originell fchaffenden Meifters.

Kaum minder hervorragend als die Façade ift und war die Innengeftaltung des Gebäudes, der von Bogenarkaden auf je vier Säulen umgebene Hof (Fig. 110). Aus den Kapitälen wachfen die die Zwifchengefchoßfenfter abtheilenden mageren, dem fpäteren Umbau durch *Andrea Tagliafico* zuzufchreibenden Pilafter bis zum Gurte auf, über welchem die zweite Loggia fich hinzieht. Der Hof entbehrt jedes fchmückenden Details und wirkt nur durch die klare Maffenvertheilung. Die Treppe lag fchon an jener Stelle, wo jetzt der prächtige Neubau Tagliafico's aus dem Ende des 18. Jahrhunderts fich befindet (Fig. 111 und 112); der gleichzeitig entftandene concave Hofabfchluß war durch eine runde Brunnennifche nur angedeutet. Bei diefer Gelegenheit erhielt auch erft das Veftibül feine heutige Geftalt. Denn urfprünglich befand fich an Stelle der dreitheiligen Freitreppe eine folche, welche von einem mittleren Podeft in zwei Armen feitlich auffltieg, eine Anlage, die wohl weniger groß, doch malerifcher gewirkt haben muß.

Dem Bianco fchreibt man ferner nicht ohne Grund den Palazzo Balbi an der Strada nuoviffima zu, den *Georgio Petondi* 1750 wohl nur umbaute und mit der intereffanten Treppenanlage verfah; ja, ich möchte fogar glauben, daß die Straßenfront des Gebäudes außer der mittleren Marmorpartie bis auf *Montorsoli's* Zeit zurückreicht. Die ftattliche, im

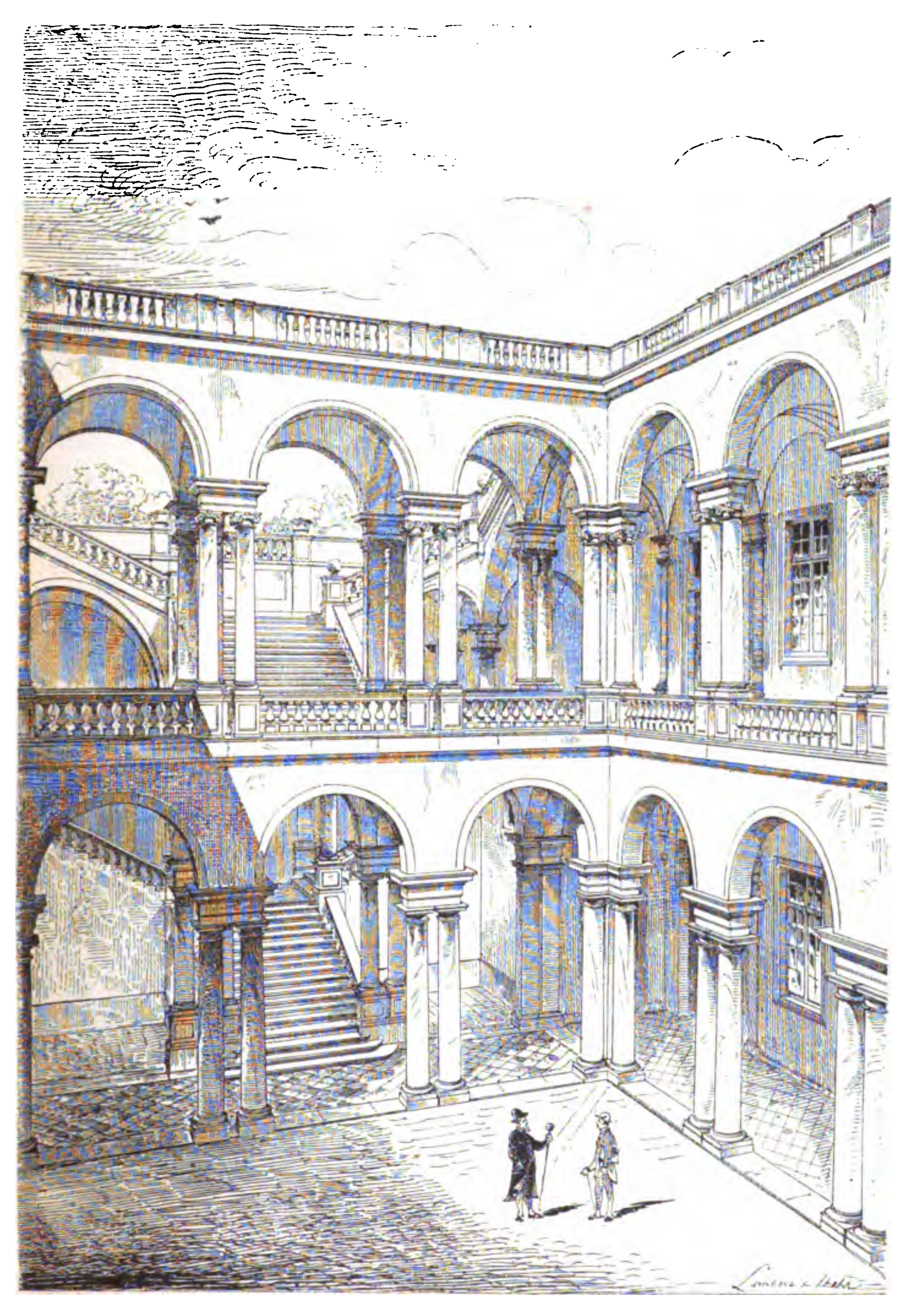


Fig. 113. Universität zu Genua. Hofanſicht.

Stil des späteren 17. Jahrhunderts bemalte Façade gegen die Largo della Zecca, sowie die Hofanlage mit ihren gekuppelten, toskanischen Säulen, entspricht im Detail, im Profil der wenigen großen Gesimse, wie in der Gesamtauffassung sehr wohl den übrigen Werken Bianco's. Aehnlich ist das Clerikerseminar (1655), inmitten eines hübschen Säulenhofes in einfacher Größe, doch mit minder ausdrucksvoller Behandlung der Profile erbaut. Eine bescheidene, doch wohldurchgebildete Hofanlage ist die der Biblioteca Franzoniana, Via dei Giustiniani. Um der stattlich einfachen Façade willen dürfte sie dem Bianco zuzurechnen sein.

Eine etwas veränderte Richtung in der Behandlung der Façade zeigt der mächtige Bau der Universität, früher Jesuitenkollegium (1623), welchen Bianco wieder im Auftrag der Familie Balbi angelegt haben soll. Hier verließ er sich nicht ausschließlich auf die Wirkung der Massen und auf die Façadenmalerei, sondern gliederte dieselben architektonisch. Das System blieb jedoch ein einfaches. Die drei großen, 8,65 bis 7,64 Meter hohen Stockwerke sind unter sich durch gegen 1 Meter breite, mächtige Gurte getrennt, beide Eckrisalite mit Ortsteinen eingefaßt, die Fenster des Erdgeschosses dekorativ rusticirt, die der beiden oberen Stockwerke von einfach edler Architektur und wechselnden Verdachungen eingefaßt; ein zierlich durchgebildetes, etwas schwaches Hauptgesims bekrönt den Bau. Das reiche Portal zeigt eine doppelte toskanische Ordnung, deren Säulen in der bekannten, am Hofe des Palazzo Pitti zuerst auftretenden Rustikaform mit wechselnden Würfeln und Trommeln behandelt sind. Die hohe Kunst Bianco's zeigt sich jedoch erst in der großartigen Hofanlage (Fig. 113), der bedeutendsten von Genua. Schon das Vestibül (Fig. 114) zeichnet sich vor allen anderen der Stadt dadurch aus, daß es an drei Seiten mit Säulenarkaden umgeben ist. Eine stattliche Freitreppe führt zu dem 3,85 Meter höher gelegenen Hof. Diesen umgeben in zwei Geschossen übereinander je 5 zu 3 Arkaden, die von toskanischen und jonischen, hier zuerst gekuppelten Säulen getragen werden. Die schöne Treppenanlage, die hochmalerischen Terrassen vom Palazzo Doria Tursi wiederholen sich hier in noch stattlicheren Verhältnissen, ja sind sogar bis in den zweiten Stock durchgeführt. Einen bei völligem Mangel an Ornament prächtigeren Raum als diesen Marmorhof, kann die Kunst nicht schaffen, vermag, wie Burckhardt sagt, die Phantasie kaum reicher und schöner zu denken.

In den Kreis dieser Bauten gehört noch die köstliche Villa Paradiso (Fig. 115), deren Detail mehr als das der übrigen genuesischen Werke der Zeit auf Buontalenti und somit auf den durch Bianco ver-

mittelten Zusammenhang mit Florenz hinweist. Es ist ein langgestreckter Bau, der sich im Obergeschoß an der Schmalseite in einer offenen,



Fig. 114. Universität zu Genua. Vestibül.

köstlich freien Loggia der herrlichen Gegend erschließt, ein Werk einladendster, heiterster Ländlichkeit bei ächt architektonischem Empfinden für Massenvertheilung und Komposition in die Landschaft.

Auch die Hofanlage des Palazzo Andrea Doria, jetzt Präfectur, eines Baues, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von *Lazzaro Calvi* bemalt wurde, nachdem durch *Fra Montorsoli* die erften Bautheile fchon wefentlich früher gefchaffen worden waren, gehört dieser Periode an. An den Façaden erinnern die Balkons an die fpätere Zeit; denn auch hier fchienen noch im 17. Jahrhundert Veränderungen vorgenommen worden zu fein.

Im Innern Genua's ftehen einzelne Paläfte, deren Schöpfer bei dem völligen Mangel an zuverläffigen Nachrichten über die ligurifche Baugefchichte auch nur vermuthungsweife nicht leicht zu ermitteln ift; Bauten, welche eine gewiffe Selbftändigkeit bewahren, indem fie mehr den Wohnhauscharakter einhalten und fich ftrenger an das Façadenfchema Aleffi's halten, als dies zumeift Luragho und Bianco thaten. So der Palazzo Centurione (Piazza Foffatella, 1612) mit drei Hauptgefchoffen, über jedem ein Mezzanin, kräftigen Ruftika-Blendarkaden im Parterre, Ortfteinen an den Ecken, fchönen mächtigen Gurten und wohlthuend wirkungsvollem Hauptgefims. Das Detail ift überall groß und edel, am toskanifchen Portal noch fo ftreng, wie zu Aleffi's Zeiten, die großen Fratzen über den anftoßenden Arkaden find dagegen wohl neueren Urfprungs, da fie bei Rubens fehlen. Als Entwurf, in der Maffenvertheilung fteht der Bau über den Werken Aleffi's, wenn ihm gleich die Urfprünglichkeit, der Nachhauch der Frührenaiffance fehlt. Der Grundriß ift ein lehrreiches Beifpiel für die Behandlung von in engen Straßen gelegenen Hochbauten. Es fehlen nicht die ftattliche Treppe und Loggia, die Räume find mit bemerkenswerthem Gefchick in einander gefügt, Schränke, Wendeltreppen füllen die Zwickel. Veftibül und Gefchäftsräume im Parterre, der Saal mit anfehnlichen Nebenzimmern find wohlausgebildet: Stattlichkeit nicht ohne Wohnlichkeit ift der Grundzug diefes für einen großen Handelsherrn beftimmten Haufes. Denfelben Charakter befitzt ferner Palazzo Mari, fpäter Cafareto, jetzt Handels- und Gewerbekammer (Piazza Campetto), mit weiträumigem, doch minder harmonifch gebildetem Veftibül, hinter Aleffifch ftrengem Thorbau; dann die Paläfte neben der Börfe Seftiere del Molo und Seftiere della Maddelena 2, mit rufticirten Parterrearkaden und grau in grau gemalter, wuchtiger Architektur. Aehnlich Seftiere della Maddalena 7, deren Portal das Werk eines ungefchickteren Nachahmers Aleffi's ift.

Wahrfcheinlich von derfelben Hand wie Palazzo Centurione ift der Palazzo Marcello Durazzo, jetzt reale, als deffen Meifter der Lombarde *Angelo Falcone* († 1656) genannt wird. Diefer foll ihn 1650—1657 errichtet, darauf *Francisco Cantone* ihn vollendet und *Carlo Fontana* 1705

theilweife umgebaut haben. Ich glaube, daß man die Anfänge des Baues noch um einige Jahrzehnte zurück verfetzen kann. Denn es gehört nur der Mittelbau dem erften Entwurf an. Die Façade diefes Theiles nähert fich den Bauten der Aleffifchen Periode, z. B. dem Palazzo Cambiafo. Das Detail ift reich, etwas ftark gehäuft, die Glie-

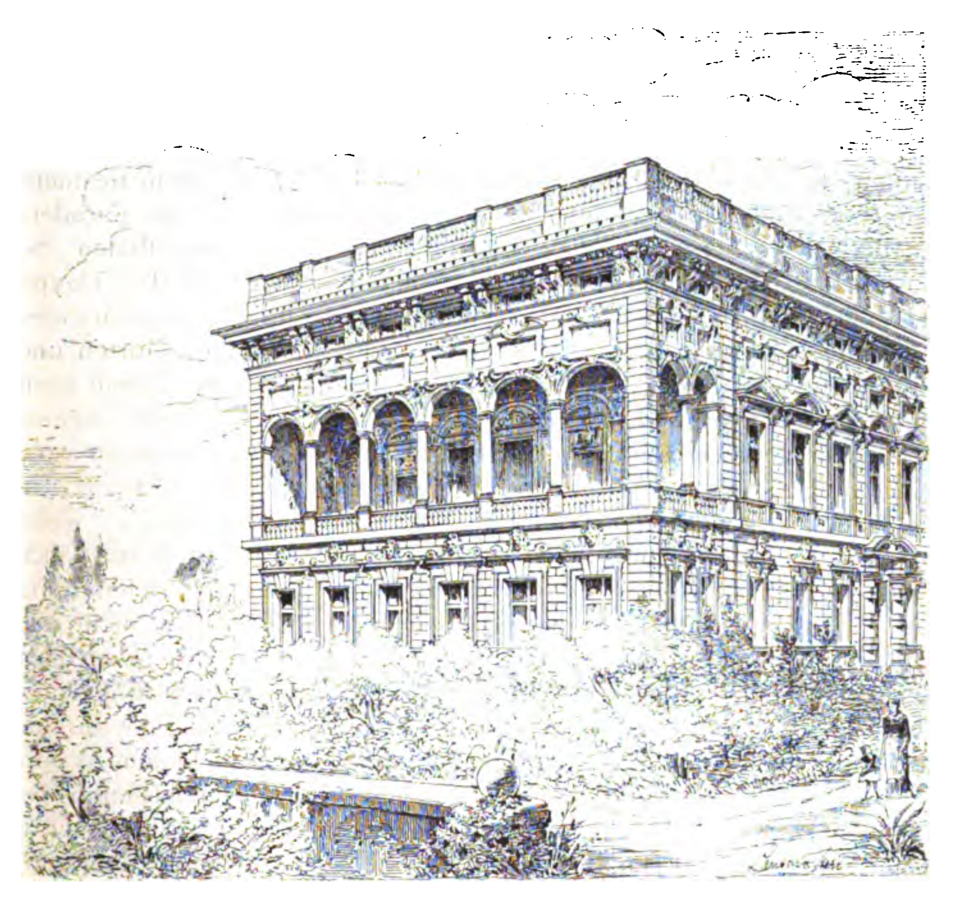


Fig. 115. Villa Paradiso bei Genua.

derung des Aufriffes in Fenfter mit quadratifchen Oberlichtern, durch einen breiten Gurt und ein ftattliches Hauptgefims ift diefelbe. Deutlich erkennt man, daß die Flügel einer fpäteren Bauperiode, alfo wohl erft dem Falcone angehören. Die Ruftika, welche dort in verftändiger Weife nur an den Ecken angewendet wurde, finkt hier zum ornamentalen Linienfpiel herab. Auffallend ift namentlich der fpätere Eingrift einer derberen Zeit an dem wenig glücklichen Portalbau Fontana's,

der der ganzen Façade die geringe Achtung einbrachte, welche fie zur Zeit befitzt; denn feine Großförmigkeit tritt in ftörendes Mißverhältniß zu den gedrängten Formen des alten Entwurfes. Diefen erkennt man am beften in der hochintereffanten Grundrißanlage. Wie in der Univerfität ift das Vorhaus hier an den beiden Seiten von Arkaden umgeben, es folgt auf dasfelbe eine Pfeilerhalle, die fich gegen den Garten und über diefen hinaus durch eine mächtige Bogenftellung gegen das Meer öffnet. Zur Seite finden fich zwei prächtige, auf Säulen ruhende zweiarmige Treppen. Wie alfo die Lage an der Bergfeite der Straße durch Ausnutzung der Höhenunterfchiede zu Terraffenbauten gefchickt benutzt wurde, fo geftaltet fich hier die Gelegenheit einer Fernficht zu einem neuen Motive. Geiftvoll weiß der Architekt das herrliche Bild architektonifch zu umrahmen und fo mit dem Bauwerk und durch diefes mit feinen Bewohnern in Verbindung zu fetzen.

Dem Palazzo Centurione nähert fich ferner der Palazzo Raggio, Via del Campo, der von *Anton Maria Haffner* 1676 gänzlich ausgebaut wurde. Die Nordfaçade desfelben ift bei verändertem Detail in der Idee noch völlig denjenigen der oben genannten Paläfte gleich.

Weiterhin wird der Lombarde *Giambattista Grigo* als der Erbauer der kleinen Kirche von St. Antonia Abate genannt, eines malerifch entworfenen, und gefchickt auf unregelmäßiger Baufläche errichteten Centralbaues in derben Formen, doch voller Erinnerungen an die ältere beffere Kunftperiode. Demfelben könnte die freilich viel nüchterne Kirche St. Maria del Rimedio (1650) angehören, ein Achteck mit kurzen Querfchiffflügeln, quadratifchen Kapellen in den Diagonalen und im Halbkreis gefchloffenen Thor, deren trockene Façade fehr viel Verwandtfchaft mit St. Maria in Carignano zeigt.

Dem Erbauer der Flügel am Palazzo reale, alfo wohl dem Falcone oder dem Cantone, möchte ich noch Palazzo Torette zuweifen, einen Putzbau mit dekorativen Quaderungen, gegenüber dem Municipio, der fcheinbar vor deffen Wucht zurückweicht und demfelben in den Motiven wie in der Gefamtwirkung fich völlig unterordnet.

Mancher dem Aleffi und deffen unmittelbarer Schule zugefchriebener Bau erweift fich bei genauerer Prüfung als ein Werk der gegen das Ende des 18. Jahrhunderts fich geltend machenden zweiten Renaiffance. So dürfte die Börfe ganz diefer Periode angehören, ebenfo zahlreiche Umbauten in den Paläften des Hauptftraßenzugs der Stadt. die bisher meift ohne Kritik für Werke des 16. Jahrhunderts genommen wurden.

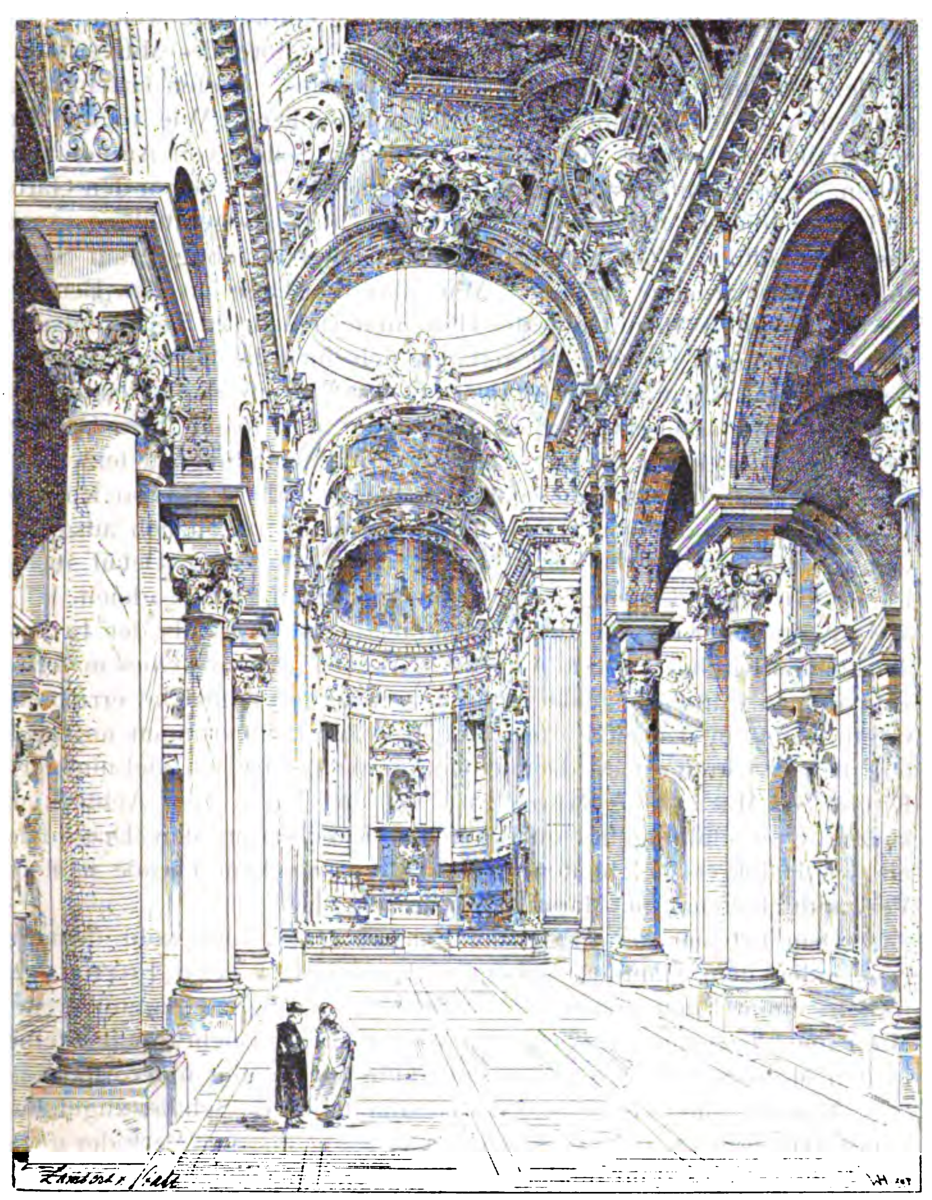


Fig. 116. S. Siro zu Genua. Innenanficht.

Eine ganz befondere Gruppe bilden die Kirchenbauten Genua's. Meift handelt es fich im 17. Jahrhundert um Anlage kleiner, künftlerifch unbedeutender Gefchlechterkirchen, oder um den fchrittweifen Ausbau der vorhandenen Anlagen zu immer größerer Pracht. Dabei beharrt

Genua im Gegenfatz zu faft ganz Italien im Säulenbau. Die Luft an zierlich entwickelten Arkaden, die fich nun zur Doppelftellung der unkannelirt, aber kräftig gebildeten Säulen fteigert, am Profanbau vielfach bethätigt, erftreckte ihren Einfluß auch auf die Geftaltung der Langhäufer. Aber die einmal entwickelte Grundrißidee findet im allgemeinen keine Fortbildung. Es find Dekorateure, welche an den Bauten fich in immer reicherem Schmuck, immer glänzenderer Prachtentfaltung bethätigen, nicht raumgeftaltende Architekten.

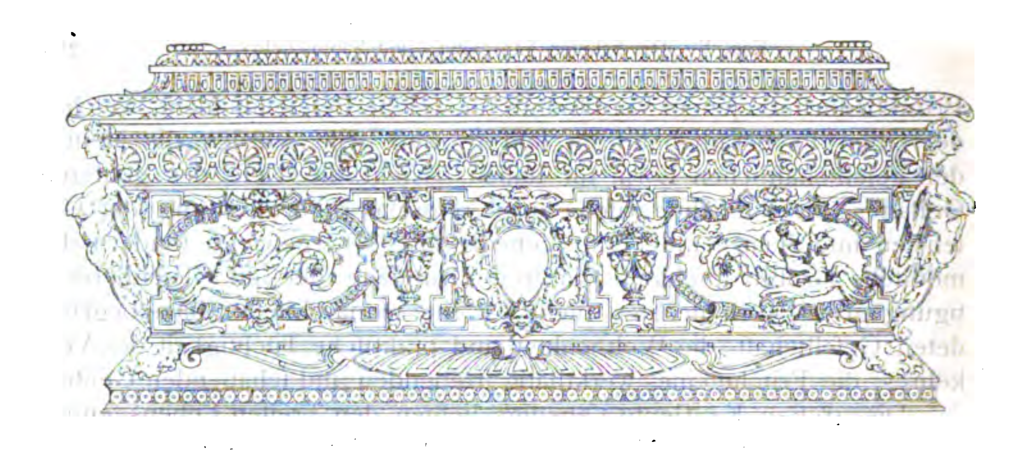
Der Ausbau von St. Annunciata, wie wir fahen *Giovanni* und *Gianbattista Carlone's* Werk, kann als charakteriftifch für diefe Kunftgattung gelten: die Säulen find in weißem Marmor hergeftellt, die Kanneluren mit rothem Marmor ausgelegt, die Kapitäle im Kompofitaftil, mit Guirlanden von Schnecke zu Schnecke, voll und fchwülftig; alle Theile der Archivolte, der Zwickel erfüllt mit vergoldeter Plaftik; das Tonnengewölbe ift überdeckt mit reichfter Malerei; die Rahmen um die Bilder der Vierungszwickel, die Kuppel felbft, Alles wurde erfüllt mit Gold, Farbe, Formen, fo daß nirgends dem Auge ein Ruhepunkt geboten, und doch in dem außerordentlichen, überall gleichmäßigen Reichthum das Ganze wieder zu einer gefchloffenen Stimmung geführt wird.

Die Kirche St. Maria delle Vigne ift ein weiteres beachtenswerthes Beifpiel diefer Bauten. Die Ausbildung des Innern verdient hier befondere Aufmerkfamkeit, da diefelbe fich reiner in ihrer alten Geftaltung erhalten hat, als fonft zumeift. Wie an Aleffi's Umbau von S. Lorenzo find die Pfeilerecken an der Vierung unter der achtfeitigen Kuppel durch fchlanke, kannelirte, korinthifche Pilafter gegliedert. Die dort durch die gothifchen, geftreckten Verhältniffe bedingte hohe Attika fehlt. Das durch Arkaden aus gekuppelten, korinthifchen Säulen getheilte Langhaus ift im Mittelfchiff über dem leicht verkröpften Gurtgefims tonnenartig überwölbt; Oberlichtfenfter, deren befcheidene Kappen Raum für ein großes umrahmtes Mittelbild laffen, geben ein fchönes, reichliches Licht. Der Bau, klar und überfichtlich angeordnet, erfreut durch den malerifchen Reiz feiner Durchblicke, durch die gefunde Kraft der Gliederungen, den ohne übertriebenes Prunken verwendeten, doch überrafchenden Reichthum des Materials und den wohl berechneten Wechfel der Motive. Die Façade ftammt von *Rocco Pennone.* Das Innere wurde angeblich 1580 vollendet. Der Name des Meifters ift unbekannt. Man könnte auch hier an den die Kirche fchmückenden Maler *Carlone* denken. S. Siro (1576 begonnen) (Fig. 116), eine weitere, ftattliche aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ftammende Anlage, fchließt fich dem oben gefchilderten Bau an. Von der Hauptkirche Genua's, St. Annunciata, unterfcheidet fich auch diefe dadurch, daß hier wieder

die Langhausarkaden auf gekuppelten und zwar kraftvoll gebildeten jonischen Säulen ruhen. Die Seitenkapellen sind hier minder ausgebildet. Zwischen den Querschiffen und dem gestreckten Chor ist je eine reiche, achteckige Kapelle angeordnet.

Der Formenluxus in der Ausstattung des Baues, die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollendet worden zu sein scheint, ist ein hoch gesteigerter. An allen Gliederungen, namentlich dem Kranzgesims, findet sich reiches, plastisches Detail. Das Tonnengewölbe ziert eine große malerische Komposition, die runde Kuppel über der Vierung erfüllt den Raum mit reichlichem Licht. Das Ornament selbst ist freilich vielfach flau und empfindungslos behandelt. Auch hier haben *Taddeo* und *Gianbattista Carlone* den Hauptantheil am dekorativen Schmuck.





V. KAPITEL.

Die Schulen Sansovino's und Sanmichele's.

Venedig's politiſche Stellung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird durch den heldenmäßigen Kampf gegen die Türken gekennzeichnet. Als 1569 das Arſenal abbrannte und die Feinde der Chriſtenheit, die Wehrloſigkeit der Lagunenſtadt benützend, Cypern eroberten, zeigte ſich erſt recht, in wie hohem Grade dieſe die Vorkämpferin gegen den grimmen Feind war. Der mit Unterſtützung der wichtigſten Seemächte erfochtene glanzvolle Sieg bei Lepanto gab ihr die Kraft zu erhöhtem Widerſtand zurück, und brachte bald (1574) den langerſehnten Frieden, der auch ſiebzig Jahre faſt ununterbrochen erhalten blieb.

In dieſer Zeit war Venedig der Mittelpunkt des orientaliſchen Handels. Der Reichthum der großen Kauffarteihäuſer wuchs ins Ungemeſſene, mit ihm der Luxus. Der Zuſammenfluß zahlreicher Nationen aus dem Norden und dem Süden gab der venetianiſchen Geſellſchaft einen internationalen Zug, das freie Hafenleben den ſorglos heiteren Charakter, aber auch alle Schattenſeiten einer reichen Seeſtadt. Venedig wurde die hohe Schule vornehmer wie gemeiner Laſter, ein Sammelpunkt zweifelhafter Exiſtenzen. Die Häupter der großen Handelshäuſer, die ſich einer fürſtengleichen Macht erfreuten, zu Hauſe als bevorzugte Bürger einer Oligarchie, draußen auf den Inſeln des griechiſchen Archipels aber als Könige ſchalteten, die mithin den Blick mehr auf die weite See, als auf das hinter ihnen liegende Feſtland richteten, erfüllten ihre Seele mit dem Bilde orientaliſcher Pracht, mit jenem

Prunkbedürfniß, jenem Verſtändniß für weiche Bequemlichkeit, welches der Oſten ſo berauſchend zu lehren weiß. Sie wurden die Meiſter der geſellſchaftlichen Form für Italien. Nicht die Tiefe des geiſtigen Gehaltes, nicht die literariſche oder reformatoriſche Leiſtung der Gelehrten und Staatsmänner gab Venedig ein Uebergewicht, ſondern die modiſche Großſtädtiſchkeit, der freie Grundzug der auf Gleichberechtigung großer Geſchlechter, nicht auf eine monarchiſche Spitze begründeten Geſellſchaft, die Weltlichkeit und praktiſche Tüchtigkeit des Verkehres, die Friſche eines werkthätig ſtrebenden und ſchaffenden Geiſtes.

Die großen Kaufleute Venedigs liebten den breiten Lebensgenuß, das feſtliche Behagen, die prunkende Darſtellung ihres Reichthumes. Wenn ihnen draußen das Leben Kämpfe in Handel und Wandel, in Sturm und Windſtille, in wildem Anlauf, wie zäh ausdauernder Vertheidigung bot, wenn es ihnen den ritterlichen Geiſt eines kriegeriſchen Beherrſchers der Meere gab, ſo galt die vor feindlichem Angriff wohl bewahrte Stadt mit ihrem belebenden, aufregenden Handelsverkehr, aber zugleich ihren ſtillen Waſſerſtraßen, der verſchwiegenen Feierlichkeit der Lagunen, ihren wunderbaren Farbenſpielen in Luft und Meer als das höchſt erſtrebte Ziel des um die Güter der Welt ringenden Mannes. Dort ein feſtlich offenes Haus zu beſitzen, deſſen Loggien ſich in ſonnenhellen, blauen Wellen ſpiegeln, deſſen weite Halle reiches Kaufmannsgut, deſſen Säle in kunſtreichen Bildern den Widerſchein venetianiſchen Tagesglanzes birgt, dort an der Seite eines geſellſchaftlich hoch gefeierten Weibes den Glanz des Oſtens mit der Form des Weſtens zu verbinden, war ein zu lockendes Bild, um nicht zu immer neuen Anſtrengungen zu reizen.

Die weltliche Thatkraft Venedigs ſteht ſo im ſtrengſten Gegenſatz zu der religiöſen Vertiefung Rom's. Die kirchliche Kunſt der Reform fand hier in der Barockzeit ebenſo wenig einen geeigneten Boden als früher die des Mittelalters, ſoweit ſie durch myſtiſche Ideen, durch ſchwärmeriſche Verzückung und klöſterliche Selbſtqual bedingt war. Wohl hatte Palladio Gotteshäuſer von einer wunderbar feierlich ernſten Stimmung geſchaffen. Aber ſie ſtehen vereinzelt, ſind ohne Zuſammenhang mit der übrigen Kunſt Venedig's. Sie werden zwar in der Folge vielfach nachgeahmt, bleiben angeſtaunt als Werke eines hohen, bewunderungswürdigen Geiſtes, aber wo es ſich um Befriedigung individuellen Geſchmackes handelt, im Profanbau oder im Bau der in Venedig beliebten Geſchlechterkapellen, weiſt der lebendige Sinn des Volkes die edle Einfalt Palladio's weit von ſich, um in bunter Farbenpracht den Ausdruck des Schönen zu ſuchen, der mit ächt kaufmänniſchem Sinn ohne denjenigen des Reichthums nicht gedacht werden kann.

Venedig ift daher die einzige Stadt, welche eine Spätrenaiffance faft gar nicht befitzt, fondern fchnell einer eigenthümlichen Barockrichtung entgegen arbeitet. Es entwickelte fich trotz feines kosmopolitifchen Gefellfchaftslebens architektonifch in den letzten Jahrhunderten feiner Blüthe faft ebenfo felbftändig, als in den früheren. Es giebt einen ausgefprochen venetianifchen Barockftil.

Wie fich während der Lebzeiten der großen venetianifchen Meifter der Hochrenaiffance die architektonifchen Anfchauungsarten ftreng gegenüber ftanden, wie fich namentlich die etwas kalte Vornehmheit, die ftreng klaffifche Auffaffung, der tiefe Ernft und die fichere Ueberzeugungstreue Palladio's von den finnlich lebendigen, anfchmiegfamen und farbig reichen Kunftformen Sanfovino's fcharf trennte, fo zeigt fich auch in der Folge der Zwiefpalt zwifchen den Schulen beider Meifter. Unverkennbar war es aber der letztere gewefen, der dem beweglichen, prachtliebenden Sinne der Venetianer zunächft in demfelben Grade mehr entfprach, als der klafficiftifch gebildeten fpäteren Folgezeit der feierlich ruhige Vicentiner. Jener hatte von Sanmichele die unnachahmliche Feinheit in der Kunft des Profilirens erlernt, eine Fähigkeit, die in Venedig doppelt von Werth war, weil man hier, um die Mauerkörper und durch fie den immerhin unficheren Pfahlunterbau nicht zu fehr zu belaften, weit ausladende Gefimfe mit derber Schattenwirkung nur ungern anbrachte. Es war mithin das Schaffen in Maffen, wie es in Rom üblich und auch von Palladio in feiner Weife angeftrebt war, nur bei größten Mitteln, alfo zunächft nur an öffentlichen Bauten oder den Paläften mächtiger, fürftengleich refidirender Gefchlechter möglich, dagegen eine Zierarchitektur, ähnlich jener, welche die Gothik entwickelt hatte, noch immer im Privatbau und bei den kleinen kirchlichen Gemeinfchaften erwünfcht. Durch den Bau der Bibliothek aber, durch jene unvergleichlich reiche, einfchmeichelnde Façade hatte Sanfovino das archeologifche Gewiffen der für die Antike und ihre Erforfchung mit befonderem Eifer glühenden Venetianer beruhigt, indem er das Mittel fand, die klaffifchen den Theatern entlehnten Formen mit einem plaftifchen Reichthume zu verbinden, der in der italienifchen Hochrenaiffance einzig und fo recht nach dem Sinne der Mitbürger des Meifters war. Diefes Werk wies der ganzen Barockkunft Venedigs die Richtung, und überdauerte mit feinem Einfluß denjenigen Palladio's.[1])

Der talentvollfte unter den Schülern Sanfovino's war der Bildhauer

[1]) Hauptquellen: O. Mothes, Gefchichte der Baukunft und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860, fiehe dafelbft die Literatur; Luca Carlevariis, le fabriche e vedute di Venetia. Venedig 1703.

Alessandro Vittoria della Volpe (geb. zu Trient 1525, † zu Venedig [illegible]
der sich jedoch auch als Architekt bethätigte, indem er [illegible]
Anzahl von Altären und Grabdenkmalen den Palazzo [illegible]
Canale Grande (1582—1590) errichtete. In der Façade [illegible]
er als Bildhauer und Venetianer so recht seiner Abneigung [illegible]
verzierte Flächen Ausdruck. Die beiden Untergeschosse [illegible]
und als Sockel unter den beiden oberen behandelt [illegible]
Pilaster in drei Theile getheilt sind. Der mittlere [illegible]
aus Rundbogen über gekuppelten Säulen [illegible]
sich je ein Balkon hinzieht. Die seitlichen dagegen [illegible]
scheitrechte Fenster mit abgebrochenen Giebeln [illegible]
Rahmenwerk und in dem Hauptgeschoss durch [illegible]
derbem Barock gegliedert. Die Verdachungen [illegible]
und die Umrahmungen der beiden zwischen [illegible]
sind in phantastischer, aber im Profil schö[illegible]
Weise gezeichnet, das Detail dagegen [illegible]
Namentlich der laufende Hund an der [illegible]
kungsvoller, hier wohlberechtigter Abschluss [illegible]
aber noch matter in der Durchführung [illegible]
Entwurfes, namentlich flau in den [illegible]
nigo, jetzt Charmet-Galvagna. [illegible]
Steinbalken, die Flächen sind stets [illegible]
Nirgends ein Unterschied in der Behandlung [illegible]
verschiedenen Stockwerken. Freier [illegible]
jetzt Padadopoli, bei S. Silvestro [illegible]
Kapitäle nicht fertig geworden. [illegible] [illegible]nt-
vorige, zierlichem Detail und du[illegible] [illegible] die
eines der besten Werke der Ze[illegible] [illegible]loch-
Vermengung zweier Künste durch [illegible]
Fantin oder S. Girolamo, jetzt [illegible] [illegible]michele
tische Front ist durch einen G[illegible] [illegible]lten in
und durch je vier Paare gekup[illegible] [illegible]r ersten
in drei Systeme getheilt. In [illegible] [illegible]aher wir-
dem Vorbild [illegible] einander,
deten Fen[illegible] [illegible] Funktionen
[illegible] [illegible]ngen, von
[illegible] [illegible]ichkeiten zu
[illegible] für die Aus-
[illegible] an ihm alles

[illegible]ica ed artistica, 1877.

mit dem zwifchen die eng gekuppelten Säulen kleine Nifchen und Täfelchen mit abgebrochenen Giebeln in achtfacher Wiederholung eingezwängt find. Der bekrönende Giebel ift endlich völlig kraftlos, fo daß der Werth des Baues als Entwurf fehr niedrig anzufchlagen ift, während die reiche Gliederung, der bunte Wechfel der Formen und die reiche Schattenwirkung bewirken, daß wohl jeder Vorbeigehende dem einft noch viel reicher mit Skulpturen ausgeftatteten Werke gern einen Blick fchenkt. Daß Vittoria aber folchen Unfinn wie die Façade von S. Giuliano gefchaffen haben foll, ift fchwer zu glauben. Die Villa Barbaro, jetzt Giacomelli zu Mafer bei Trevifo, welche *Palladio* 1564 baute, Vittoria aber mit Stuckdekorationen, Fontainen etc. auf das reichfte fchmückte, kenne ich leider nicht aus eigener Anfchauung.[1])

Die 1867 durch Feuer zerftörte Capella del Rofario in S. Giovanni e Paolo (nach 1571), zu welcher der auch in der Kleinarchitektur als meift ziemlich wüft, rein dekorativ arbeitender Barockmeifter thätige *Girolamo Campagna* (geb. zu Verona 1552, † nach 1623) einen Theil des ftatuarifchen Schmuckes lieferte, gehört zu jenen formlofen, wenngleich formenbelafteten Venetianer Bauten, deren wir noch mehrere zu erwähnen haben werden: ein Rechteck, in deffen Hintergrund ein quadratifches Tabernakel fteht, an drei Seiten bis zur Decke reichende kannelirte Pilafter, welche die Fenfter und zahlreiche Nifchen einfchließen. Schon unterbricht das feine Grenzen überfchreitende Ornament die wichtigften architektonifchen Linien. Als Architekt zeigt fich Campagna ferner an dem riefigen Altar von S. Lorenzo (1615 bis 1618), einem in fchwerfter Marmorpracht ausgeführten Triumphbogen, in zwar nicht glücklichen Verhältniffen, doch malerifch reichfter Wirkung.

Die große Zahl der Bildhauer, welche in Anfchluß an Vittoria an Altären und Grabdenkmalen, Portalen und fonftigen Zierbauten und auch in der Architektur fich verfuchten, jedoch meift ohne inneren Beruf oder felbft ohne jene nöthigen Vorkentniffe waren, um den Mangel an tektonifchem Empfinden verdecken zu können, hier namentlich aufzuzählen, würde zu weit führen. Eine Förderung der Baukunft, und fei es auch nach der Richtung des rein Dekorativen, liegt in ihren Arbeiten zweifellos nicht.

Auch unter den Architekten der Folgezeit zeigen fich wenig bevorzugte Talente. Die bedeutenderen unter denfelben find: *Simeone Sorella* (geb. zu Venedig). Diefer baute die Campanile von S. Giorgio dei Grechi (1587), eine fchlanke Nachbildung desjenigen von S. Marco, in guten Verhältniffen, doch ohne eigene künftlerifche Idee; ferner die

[1]) Vergl. Charles Yriarte, Villa Barbaro, in L'Art, 1875 und 1876.

trockene, wie aus dem freigelegten Plätze ersichtlich, groß geplante Kirche von S. Lorénzo (1595—1617), von der jedoch nur ein weiträumiges Querschiff und der Chor fertig wurden. Das Innere ist durch eben so hohe als schwächliche Komposita-Pilaster gegliedert, im Korbbogen überdeckt, in einer Form, die namentlich zu den halbkreisförmigen Oberlichtfenstern auf das unerfreulichste in Widerspruch steht. *Bartolommeo Monopola* ist der Erbauer des Palazzo Ruzzini, jetzt Priuli (um 1580) am Campo St. Maria Formosa, einer schwerfälligen, unorganischen Anlage mit drei Ordnungen über einander, ohne die überkommene Feinheit des Profiles, und auch im Grundriß von kleinlichem, vielleicht aber auch durch Umbau beschädigtem Entwurf. Ferner werden genannt: *Sebastiano Mazzoni,* ein Florentiner, von welchem der Palazzo Moro-Lin am Canale grande stammt, ebenfalls ein Bau ohne durchdachte Massenvertheilung, durchweg rusticirt, und in Arkaden sich aufbauend, welche im obersten und untersten Geschoß ohne Pilaster-Ordnung, in den drei dazwischenliegenden Stockwerken mit solchen in der bekannten Reihenfolge versehen, überall aber in den schweren Formen eines gezierten Barock gehalten sind. *Antonio Contini,* der die bekannte Seufzerbrücke (1597 begonnen) in anmuthigem Bogen, mit einem diesem in den Linien entsprechenden Segmentgiebel, barockem, aber hier nicht unangenehmem Detail von dem Dogenpalast zu den Staatsgefängnissen schlug; ferner *Bernardo Contini,* der Erbauer des wenig hervorragenden Palazzo Barberigo della Terazza (1568). Schließlich *Francesco Contini,* der zwischen 1618 und 1647, als an unbedeutenden Kirchenbauten beschäftigt, genannt wird.

Der empirischen Richtung Venedig's gegenüber zeigt die Entwicklung der Architektur in den venetianischen Landstädten, wohin die stetige Fortentwicklung der durch die einzelnen Meister der Hochrenaissance gegebenen Anregung führte.

So ist Verona[1]) für die Folgezeit fast ausschließlich durch *Sanmichele* beherrscht. Des großen Künstlers Hand giebt sich am deutlichsten in der Behandlung der Profile kund, in der er wohl einer der ersten Meister der Renaissance war. Fein und zierlich scharf und daher wirkungsvoll, bei gewissenhaftester Abwägung der Glieder zu einander, sind dieselben nie dekorativ, sondern stets als Ausdruck von Funktionen verwendet. Dabei ist Sanmichele derb in den Massenwirkungen, von großem Reichthum der Phantasie, ohne zu Ueberschwänglichkeiten zu neigen. Seine Lehre erweist sich als höchst geeignet für die Ausbildung einer lebenskräftigen Kunstschule, denn es ist an ihm alles

[1]) Scipio Maffei, Verona illustrata, 1732. Verona, Guida storica ed artistica, 1877.

gefund, einfach, fchlagend. Dazu kam, daß er in einer Stadt wirkte, welche reich an künftlerifch thätigen Kräften war, da fie fo recht das Ausfallsthor Italiens gegen den Norden bildet. Denn feit Jahrhunderten wandern vom Süd-Abhange der Alpen die Muratori nach Deutfchland, um dort Arbeit und Verdienft zu fuchen und früher um zu Lehrern der künftlerifchen Errungenfchaften Italiens zu werden. Ueberall begegnet man in der deutfchen Baugefchichte feit dem 16. Jahrhundert jenen anftelligen Köpfen, die neben ihrem praktifchen Können und ihrer foliden künftlerifchen Ausbildung in oft überrafchender Weife das Vorrecht der Weitgereiften haben, fich in Land und Leute fchicken zu können, fremden Eigenthümlichkeiten nachzugeben, ohne auf die eigenen zu verzichten.

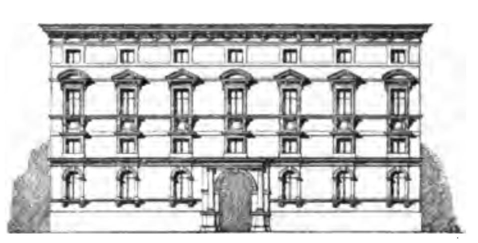
Leider befitzen wir über Verona's Baugefchichte nur die allerbefcheidenften Nachrichten. Nur zwei Künftlernamen find uns aus der Schule des Sanmichele erhalten, der des Veronefen *Giulio Mauro* und des *Domenico Cortoni*, eines Verwandten des Meifters.

Von erfterem ftammt der Palazzo Murari Bra, ein noch ganz naives, aber höchft poetifches Werk, das in mancher Beziehung an Mantuaner Bauten erinnert, aber im Detail ungleich lebendiger und heiterer ift, als jene. Zwar die unten rufticirte, darüber durch gekuppelte Pilafter getheilte Façade ift keineswegs ein Meifterwerk von durchbildetem Können. Das im hohen Fries von den Mezzaninfenftern durchbrochene Gefims geht durchaus nicht zufammen mit der befcheidenen Ordnung, die Abmeffungen find faft zu befcheiden; aber der Hof mit feinen Seitengalerien in Stein und Holz, feiner offenen Loggia und einfach heiteren Architektur wirkt um fo befreundender. Im Detail fteht ihm der noch ganz in den Formen der Frührenaiffance gehaltene Palazzo Uberti nahe, der die kleinliche Ruftika des Palazzo de' Diamenti in Ferrara aufnimmt, jedoch mit anderen zierlichen architektonifchen Gebilden gefchmackvoll verbindet. Letztere laffen auf eine Entftehungszeit nach 1560 fchließen.

Ungleich derber, der Architektur Scamozzi's verwandt, ift *Cortoni's* Palazzo della Gran Guardia (1614), der erft in neuerer Zeit ausgebaut wurde. Noch zu Scipio Maffei's Zeit ftanden außer dem Parterre nur acht Joche des Obergefchoffes. Die Architektur unterfcheidet fich von der des Palazzo Bra außer durch ihre mächtigen Verhältniffe durch die Ausbildung des Erdgefchoffes zu einer eindrucksvollen rufticirten Bogenhalle, welche den Zweck des Haufes als Thorwache kräftig darftellt. Das Obergefchoß und der Mezzanin darüber find durch eine toskanifche Ordnung unter weit ausladendem Gefims zufammengefaßt und fchon etwas trockener Architektur. Es ift das

Ganze eine Umbildung von Sanmichele's Palazzo Verzi, jetzt Sparavieri zu kräftigerer Formensprache; beide aber hängen in ihrer Detaillirung von der berühmten altrömischen Arena ab, die ihnen gegenüber liegt, und mit der sie wohl ein künstleriches Ganzes zu bilden bestimmt waren.

Auf ein eigenartiges Motiv Sanmichele's sei hierbei aufmerksam gemacht, das sichtlich von Einfluß auf die Folgezeit wurde, und auch bei Alessi Nachahmung fand, nämlich auf die Neigung, die Fenster übereinander durch Zwischenglieder zu verbinden und als selbständige, unter sich durch verkröpfte Gurte zusammengehaltene Architekturtheile durch mehrere Geschosse aufzubauen. Dies findet sich beispielsweise in den Obergeschossen des Palazzo Monga am Corso Cavour, der trotz seiner nahen Verwandtschaft mit dem Verzi und naiver Details wohl erst gegen 1600 entstanden sein dürfte, ferner mit hoher Verfeinerung des Profiles an der sonst unglücklich komponirten Façade des etwa gleichzeitigen Palazzo Ottolini, dessen Hof eines Besuches würdig ist.


Fig. 117. Casa Goldschmidt zu Verona.

Nach und nach bildet sich in Verona ein sehr edler und einfacher Typus des reichen Wohnhauses aus, von dem namentlich die Strada di S. Fermo maggiore beachtenswerthe Beispiele beherbergt: Casa Goldschmidt (Fig. 117) mit reizender Perspektive durch das Vestibül nach einer den Hof abschließenden Arkade und ausschließlich durch die Sanmichele'sche Fensterarchitektur gegliederter, aber trotzdem nicht wirkungsloser Façade; die Häuser Nr. 15, 18, 28; das Divisionskommando zwar nur mit 4 Achsen in der Façade, doch hübschem Säulenhof; das an Florenz erinnernde Haus Nr. 19; die malerisch gruppirten Anlagen an der Ecke des Vicolo Rosche (Fig. 118) und Vicolo Leoncino (Fig. 119); der Palast Stradone S. Pietro incarnato mit noch naivem Detail. Endlich eine Anzahl kleinerer Anlagen auf der Etschinsel, vor Allem der frühe, köstliche Palazzo Murari de Corte, dessen gemalte Façaden spätere Umbauten zwar verdarben, doch nicht so, daß ein Künstlerauge die Reize derselben nicht sich zurückbilden könnte. Ferner die hübschen Häuser in Via St. Maria Rocca Maggiore Nr. 8, 18, 22 und das alterthümlich anheimelnde Haus Nr. 9, das bei bescheidensten Verhältnissen ächt künstlerischen Geist zeigt. Die zu diesen Bauten nöthige Wirkung heitrerer Farben hat sich in anmuthigster Weise an dem kleinen Häuschen Piazza St. Libera Nr. 2 erhalten, dem jenes Via St. Chiara Nr. 13 verwandt ist.

Die Entftehungszeit aller diefer Werke einer ftill ftehenden und provinziellen Kunft anzugeben, ift fchwierig; zeigt doch das allein infchriftlich datirte Pfarrhaus von St. Maria in Organo noch 1742 die Vorzüge derfelben in ungefchwächtem Maße.



Fig. 118. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

Eine gefteigerte Kunftthätigkeit entwickelt fich im Anfchluß an Cortoni's Bau im Anfang des 17. Jahrhunderts. Ihr gehört die Façade des ftattlichen Palazzo Canossa an, der angeblich 1527 begonnen und 1560 beendet, in feiner heutigen Geftalt bis auf die Innenarchitektur fchwerlich fo weit zurück datirt werden darf. Neu ift wohl zweifellos die Hofarchitektur der Flügel, welche der alten am Hauptbau in ziemlich geiftlofer Weife nachgebildet wurde. Die Baluftrade über der Façade entftand gar erft 1770. Ferner der benachbarte Palazzo Baltadoro, der bei mehr bürgerlicher Haltung das ftattliche Veftibül mit erfterem gemein hat, in der Façade aber durch einfache wagrechte Gliederungen, rufticirte Erdgefchoßfenfter und ein kräftig betontes Mittelmotiv fich auszeichnet. Ein unvollendeter und daher ziemlich wüfter Palaft in der Via Gran Czara Nr. 11, ftattliche Häufer für große Handelsherrn in Via St. Paola di Campo Marzo Nr. 29—31 und Via S. Vitale Nr. 19 (jetzt Kaferne) gehören noch diefem Genre an. Zum Palaftcharakter erhebt fich dagegen Casa Giuliari, die gleich dem verwandten Palazzo Canossa, im 18. Jahrhundert erweitert, auch in ihren urfprünglichen Formen mit diefem vielfache Berührungspunkte hat. Das Hauptgefchoß befitzt Rundbogenfenfter, deren Kämpfergefims als Gurt über die Pfeiler durchgeführt ift, die Stockwerke darüber und darunter decken ihre Fenfter mit geradem Sturz, die Thore find in Ruftika gehalten, den Fries

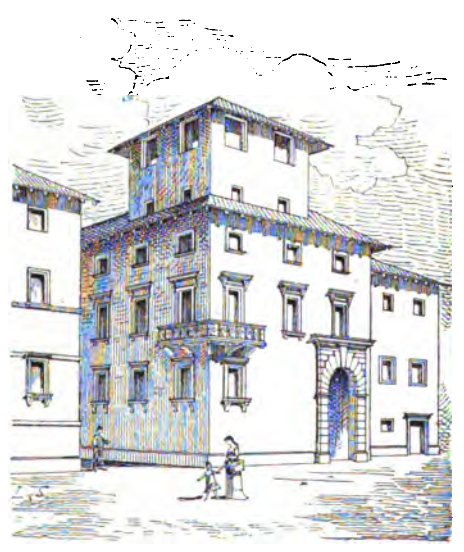


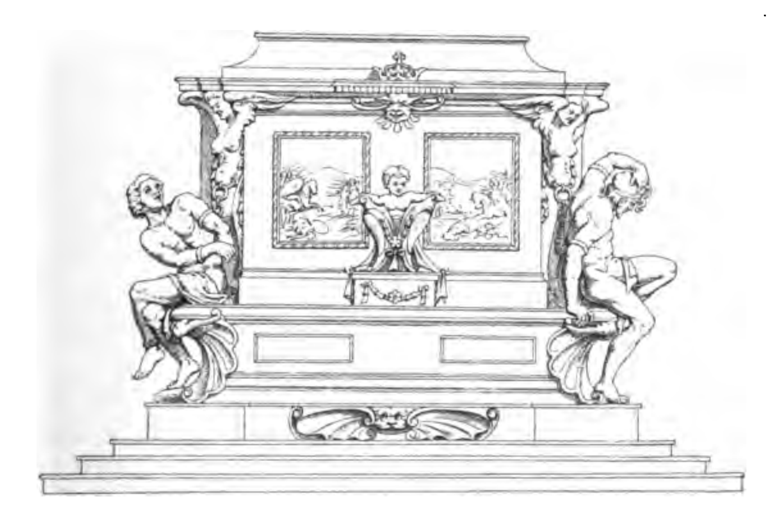
Fig. 119. Haus in der Strada di S. Fermo zu Verona.

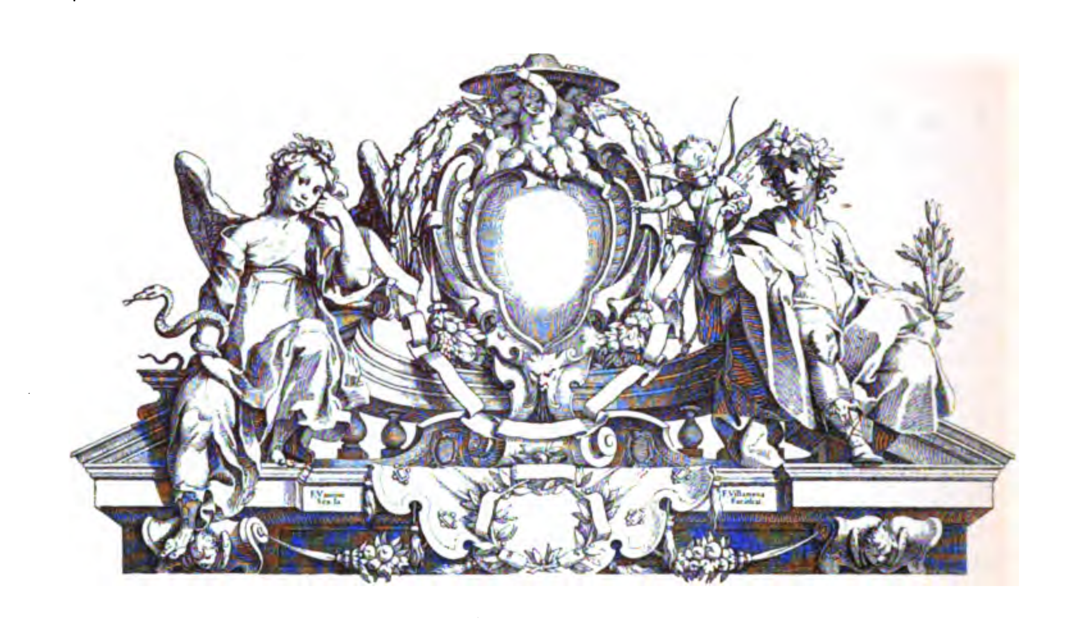
füllt ein Relief, das aus dem ſich immer wiederholenden Motiv einer Löwenjagd ſich zuſammenſetzt. Die hübſche, maleriſche Hofanlage, das Vorkommen eines ſonſt in Italien ganz ungebräuchlichen Erkers weiſen auf nordiſche Beziehungen hin.

Der unfertige und arg verwahrloſte Palazzo Sagramoso mit trefflichem, kräftig gezeichnetem Portal bei ſonſt beſcheidenen Verhältniſſen, und dem Wohnhaus ſich nähernde, anſprechende Anlagen am Corso Vittorio Emanuele, wie Palazzo Riva, Fracostoro, das Haus Nr. 47 ſchließen ſich weiter noch dieſer Richtung an, als deren Abſchluß der ausgedehnte Palazzo Ridolfi gelten kann, an dem die Verbindung zierlichen Details mit einer gewiſſen Leere in den Hauptformen bezeichnend iſt.

Am Kirchenbau Verona's iſt wenig Beachtenswerthes in ſpäterer Zeit entſtanden. Zunächſt fallen die zahlreichen, meiſt wenig glücklich ſich aufbauenden Thürme auf. Als Vorbild diente jener von St. Maria in Organo, welchen *Fra Giovanni* 1533 ſchuf, ein rechtwinkliger mehrſtöckiger Aufbau mit achteckigem Obergeſchoß und welſcher Haube. Die ſchwerfällige Kopie an S. Giorgio in Braida, die wegen ihrer Anwendung eines Triglyphenfrieſes über joniſcher Pilaſterordnung merkwürdige von S. Nazaro e Celso, endlich der derbe, unſchöne Thurm von S. Cristoforo, jetzt Artilleriedepot, gehören hierher.

Unter den Kapellen des Domes nimmt jene ein beſonderes Intereſſe in Anſpruch, die Sanmichele's Cappella Pellegrini in S. Bernardino nachbildet und deren Kuppel in ovale Grundrißform überſetzt. Verwandt iſt diejenige in St. Anastasia (1607), bei der die achteckige Kuppel über einem quadratiſchen durch eine korinthiſche Pilaſterarchitektur ziemlich trocken gegliederten Raume ſich erhebt.





VI. KAPITEL.

VICENZO SCAMOZZI.

Den venetianiſchen Architekten, namentlich dem Bildhauer Vittoria gegenüber, vertrat *Vicenzo Scamozzi* (geb. zu Vicenza? 1552, † zu Venedig 1616)[1]) die ſtrengere Schule und die Architektur als ſelbſtändige Kunſt. Er kam jung (1569) nach Venedig zu Sanſovino, welcher ſtarb, als jener 18 Jahre alt war, ſtudirte darauf ſelbſtändig weiter, ging 1579 bis 1580 nach Rom, um nach der Antike ſich fortzubilden. Wie ſeine Kunſt auf das deutlichſte erweiſt, war er ein eigentlicher Schüler Palladio's nicht mehr, als jeder andere oberitalieniſche Architekt jener Zeit. Seine Jugend ſcheint er faſt ausſchließlich kunſttheoretiſchen Studien gewidmet zu haben, von welchen ſeine Bearbeitungen des Vitruv und namentlich ſein allerdings erſt kurz vor ſeinem Tode (1615) erſchienenes Buch „Idea dell' Architettura universale" Kunde geben. Dieſes berühmte Werk lehnt ſich in der Eintheilung an dasjenige Serlio's an. Sein großes Verdienſt beruht hauptſächlich in der Ausbildung der

---

1) Tommaſo Temanza, Vita di Vicenzo Scamozzi, Venedig, 1770. Filippo Scolari, Della vita e delle opere dell' Architetto V. S. Commentario, Treviſo, 1837.

2) Morſolin, Viggio de V. Scamozzi.

Lehre von den Säulenordnungen, die er in höherem Grade als feine Vorgänger in ein Syftem zu bringen verftand, deren Verhältniffe nach Modeln und Partes er mit größerer Schärfe nachwies, fo daß die Vergleichung feiner Folgerungen mit denjenigen andrer Meifter für die fpätere Zeit eine der beliebteften Befchäftigungen für jene Architekten abgab, welche immer mehr nach der letzten vollendeten Einheit der Form fich fehnend, dort Regeln feftgefetzt zu haben wünfchten, wo Phantafie und feine formale Empfindung mehr und mehr gefchwunden waren.

Scamozzi ift eine durchaus empirifche Natur und als folche eine höchft merkwürdige Erfcheinung. Sein am Studium der Antike gefchärftes Auge erkannte auch die Schönheiten anderer Stile. Dies beweift am fchlagendften das merkwürdige Skizzenbuch, welches das Mufeum zu Vicenza beherbergt.[2]) In diefem find die gothifchen Bauwerke Frankreichs mit einem Verftändniß und einem Feingefühl wiedergegeben, wie dies wohl kaum ein anderer Meifter jener Zeit vermocht hätte. Man muß z. B. gleichzeitige deutfche Kupferftich-Anfichten mit diefen Blättern vergleichen, um zu fehen, wie felbft in der Heimat der Gothik das eigentliche Verftändniß für diefelbe gefchwunden war. Nicht minder äußert fich der empirifche Sinn Scamozzi's in feinen Bauten, in welchen er fcheinbar mit jeder Stadt den Charakter wechfelt, indem er fich ihren Anforderungen und ihren ftiliftifchen Eigenthümlichkeiten unterordnet. Er betrachtet es fogar als Ruhm in allen Sätteln gerecht und allen älteren Meiftern verwandt zu fein. Es wird diefer eigenthümliche Zug in feinem Schaffen, der fichtlich durch feine großen Reifen genährt worden war, noch des Einzelnen nachzuweifen fein.

Eine höchft auffallende Erfcheinung ift aber, daß Scamozzi, der Mann der Regel, fich daran machte, eine neue, fechfte Ordnung zu entwerfen, diefelbe mit einem erläuternden Text zu veröffentlichen, daß er fomit den Barockcharakter feines Schaffens, die Abficht, die Antike formal zu erweitern, voll zum Ausdruck brachte. Sein Vorgang wirkte ein Jahrhundert hindurch: immer wieder entftehen von nun an die Verfuche, neben den alten, neue, für die Zeit und das Heimatsland des Architekten eigenartige Säulen- und Gebälkformen zu fchaffen. Die „ordine eroica" Scamozzi's ift freilich ein ziemlich verunglücktes Ding. Die Bafis befteht aus einer etwas veränderten attifchen, unter der noch eine Kehle und ein Karnies angebracht ift. Das Kapitäl bildet fich aus einem wulftigen Polfter und einigen fchwächlichen Profilen. Das Gefims ift reich an wenig ausdrucksvollen Gliedern, ohne Konfolen, doch mit Zahnfchnitt verfehen. Aber weit intereffanter als der Entwurf felbft, find die Erklärungen zu demfelben. Wer Auge

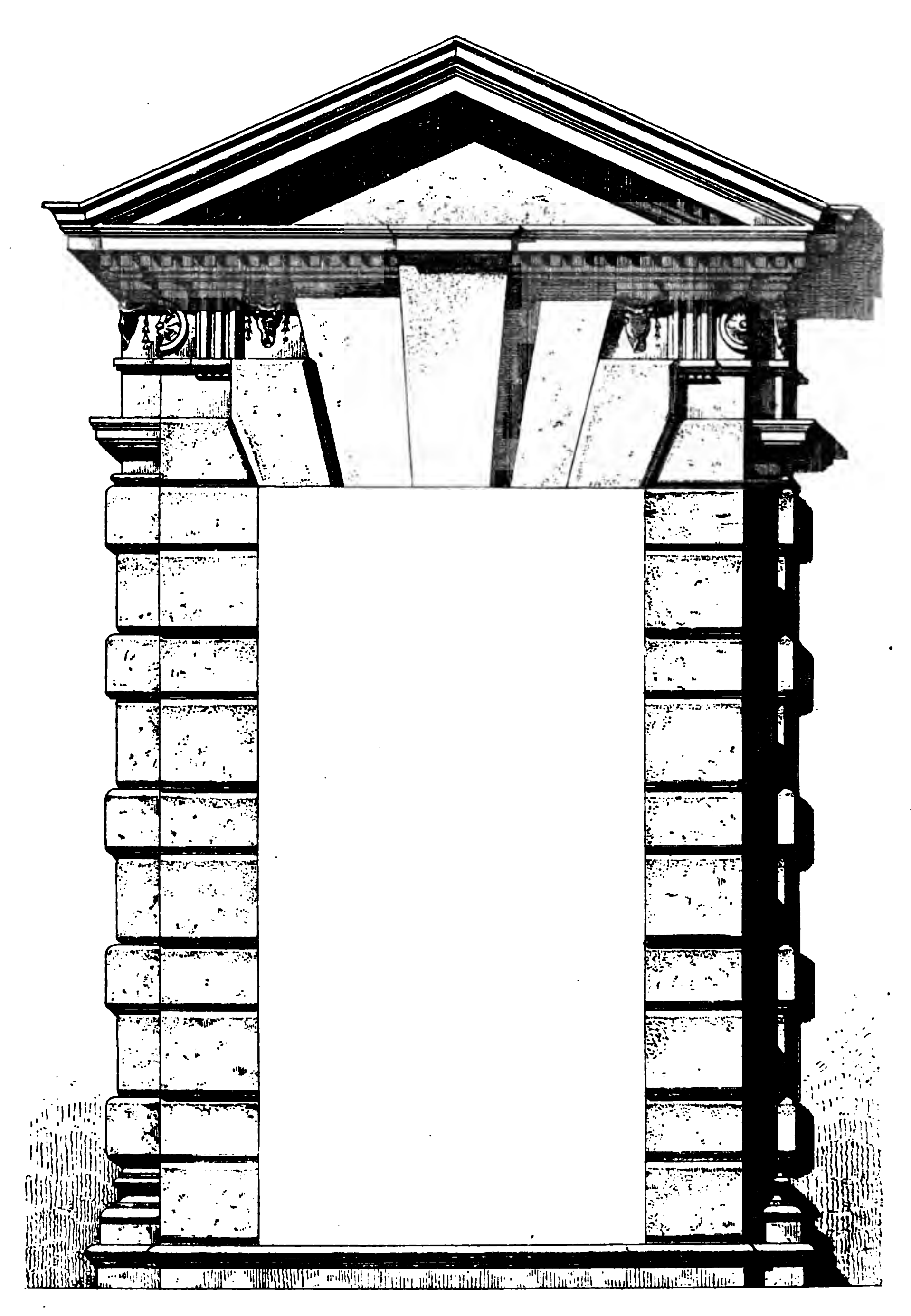


Fig. 120. Palazzo Corner della Cà grande, Thüre im Vorhaus.

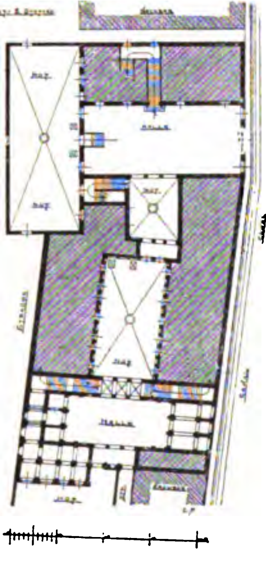
für künſtleriſche Dinge hat, erkennt alsbald, daß die Ordnung nicht ohne Mühe entſtanden iſt, findet ſogar in allen ihren Theilen das Abſichtliche, Gequälte heraus. Aber Scamozzi glaubt ſich vor dem Vorwurfe der Vermeſſenheit, dieſe Neuerung geſucht zu haben, verwahren zu müſſen. Vielmehr ſei er durch Zufall auf dieſelbe verfallen. Er hatte mithin die Kühnheit ſeines Schrittes und die auf denſelben zu erwartenden Vorwürfe ſeiner Kunſtgenoſſen wohl erkannt, da er ſonſt ſeiner Verdienſte ſich zu rühmen nicht eben ſchüchtern war, und empfand wohl auch, daß er hier ganz neue Bahnen einſchlage, indem er zielbewußt von der Antike abwich. Seine That iſt demnach nicht zu vergleichen etwa mit den naiven, damals aber ſchon als fehlerhaft mißachteten Neubildungen der Frührenaiſſance, iſt nicht das Reſultat der Phantaſie, ſondern nüchterner Erwägung und ſelbſtbewußter Befreiung von der altklaſſiſchen Form. Sie geht mithin die gleichen Wege wie die mehr künſtleriſche Schaffensart Buontalenti's.

An Scamozzi's Bauten zeigt ſich das ihm eigenthümliche Talent der Anlehnung an Andere zumeiſt klar ausgeſprochen. Bald iſt es Sanſovino, bald Palladio, dem er folgt, deſſen Ideenkreis er aufnimmt und in ſeiner Weiſe fortbildet. Indem er Beider Kunſt vereinigte, indem er neuaufgenommene Motive aus der Antike hinzufügte, glaubte er beide zu übertreffen.

Seine erſte bedeutendere Arbeit, die Kloſterkirche St. Celeſtia, war zwar eine Nachbildung des Pantheons, fand aber ſo wenig den Beifall der klöſterlichen Bauherrinnen, daß ſie abgetragen und verändert aufgebaut wurde. Bei dem Entwurf zu den Procuratie nuove dagegen fühlte er ſich durch die Architektur der Bibliothek Sanſovino's gebunden und empfand ſehr wohl, daß für die weitaus größeren Fronten der Piazza S. Marco das an der Piazetta ausreichende zweigeſchoſſige Motiv nicht genügte. Daher fügte er, entſprechend den alten Prokuratien, mit Recht dem Bau ein drittes Geſchoß hinzu, und verhalf ſomit weſentlich dem Platz zu dem ihm eigenen ſaalartigen Charakter. Aber es gelang Scamozzi nicht, ſeiner Façade jene volle Abrundung zu geben, die der Bibliothek in ſo hohem Grade eigen iſt. Die Untergeſchoſſe ſind zwar ſehr edel; das oberſte aber, welches nach römiſchem Vorbilde geſchloſſen geformt und durch Fenſter durchbrochen wurde, entbehrt bei unverkennbarem Geſchick in der Detaillirung der erfriſchenden Freiheit der Sanſoviniſchen Bauglieder. Man ſpürt der Architektur nur zu deutlich an, daß ſie ein Kompromiß mit der geſtellten Aufgabe, nicht eine Löſung derſelben iſt. Der Mangel reichen plaſtiſchen Schmuckes, der nur an einigen Fenſtern fertig geworden iſt, macht ſich dazu noch nachtheilig geltend, mehr noch die unmittelbar ſich auf-

drängende Vergleichung mit einem fo hohen Meifterwerke, wie die Bibliothek eines ift. An der jetzt durch den Bau der Nuova fabbrica (1810) verdrängten Schmalfeite des Markusplatzes, wandte Scamozzi, um Sanfovino's Kirche S. Geminiano hervorzuheben, auch wieder die zweigefchoffige Anlage an, die er wohl auch an den Prokuratien nur ungern verlaffen hatte.

Neue Eindrücke wirkten auf Scamozzi ein, nachdem er 1585 nochmals Rom und 1588 Süddeutfchland und Polen befucht hatte. Ueber feinen Einfluß in Prag, fiehe Lübke, Gefch. d. Renaiff. in Deutfchland 2. Aufl. Bd. II. pag. 100. 120. 141. — In Polen errichtete er ein von Baftionen umgebenes feftes Schloß für den Herzog Chriftof von Sbarasz [1]) in deffen Hauptftadt gleichen Namens, öftlich von Lemberg, nahe der Wolhynifchen Grenze; eine, wie es fcheint, trotz zweier Belagerungen noch erhaltene große, rechtwinklige Anlage mit mittlerem Hof, tiefem, für das nordifche Klima wohl wenig geeignetem Saale von guter Grunddispofition, aber trockner Façade, in der ein im Obergefchoß von vier Pilaftern gegliedertes Mittelrifalit mit breitem Giebel als eine frühe Anwendung des fpäter übermäßig benutzten Motivs die Aufmerkfamkeit am meiften auf fich lenkt.


Fig. 121. Palazzo Pifani zu Venedig. Grundriss.

Der Venetianer Profanbau hatte damals bereits eine fefte Geftaltung angenommen, welche durch die örtlichen Verhältniffe bedingt, für die Folgezeit maßgebend blieb. Als eines der merkwürdigften Beifpiele ift hier Palazzo Pifani am Campo S. Stefano zu nennen (Fig. 121), eine der weiträumigften Anlagen von Venedig, ein wohlausgebildeter Palaft für einen großen Kaufherren jener Zeit. Den Hauptraum des Erdgefchoffes bildet die weite Halle, welche, den ganzen Bau durchfchneidend, einerfeits durch den Hof von der Straße, andrerfeits vom Kanal zugängig ift, der Handels- und Stapelplatz des Haufes. Diefelbe durchfchneidet Erdgefchoß und Mezzanin, welches letztere meift die Schreibftuben beherbergte, von denen man durch feitliche Fenfter das Treiben in der Halle überfchauen konnte. Alte Schiffs-

[1]) Vergl. Brachelli, Handbuch der Geographie und Statiftik des Kaif. Oefterreich. Leipzig 1861—1867. S. 494. Nachweis und Aufklärung verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. S. Ruge zu Dresden.

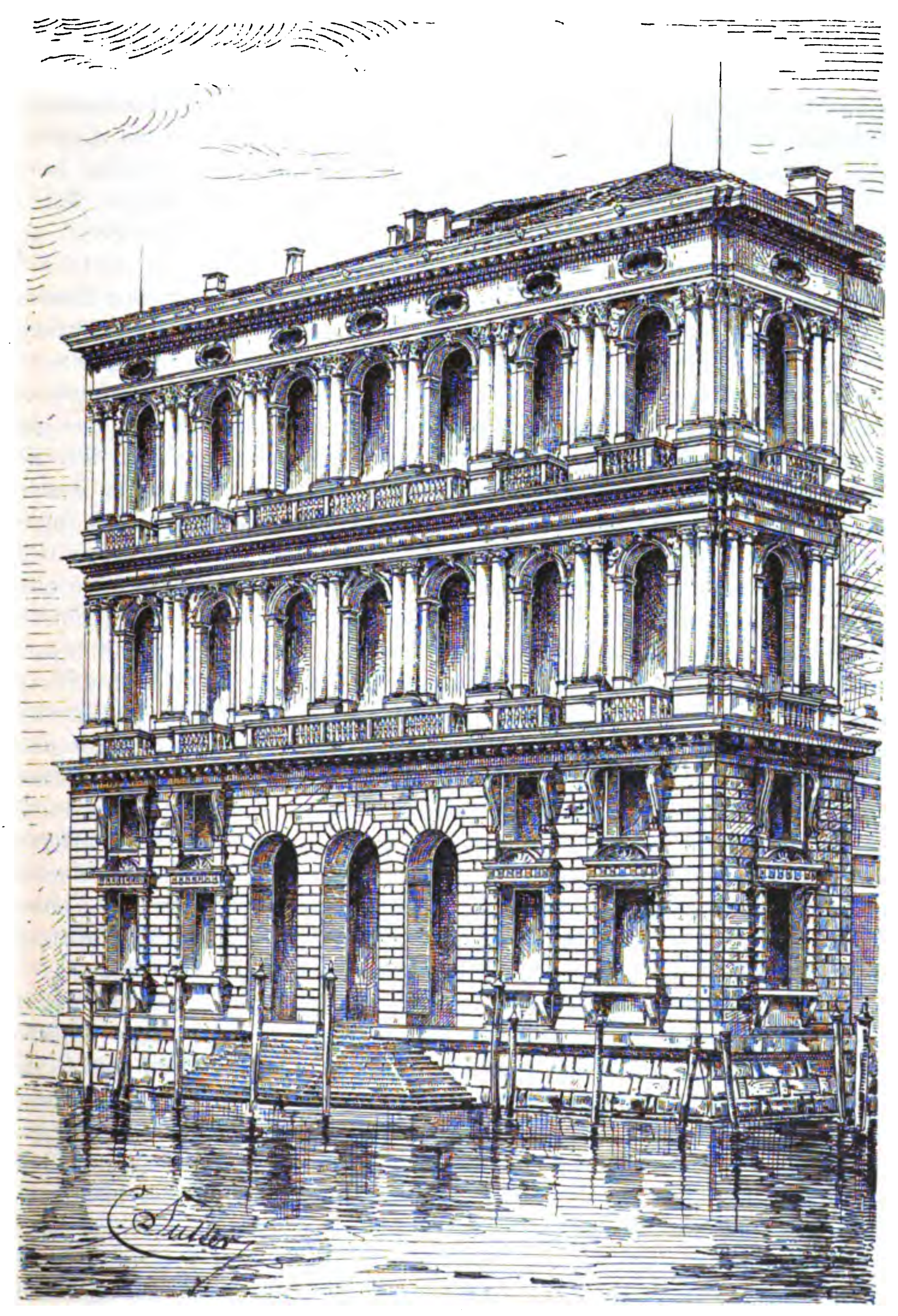


Fig. 122. Palazzo Corner della Cà grande zu Venedig.

laternen, Flaggen und andre Trophäen, aber auch Statuen, zieren diefen Raum. An denfelben fchließt fich hier, wie auch fonft üblich, durch eine Säulenftellung getrennt, feitlich der Hof, den die Wirthfchaftsgebäude umgeben. Ueber der Halle, durch oft fchmale Treppen zugänglich, befindet fich der Feftfaal des Haufes, der meift gleich jener galerienartig tief das ganze Haus durchfchneidet, und nach beiden Seiten durch die Pergola dem Lichte fich möglichft öffnet. Anftoßend an beide Längsmauern befinden fich die Empfangsräume, im Anfchluß über den Seitenflügeln die Wohnzimmer. Der Charakter des Haufes ift der einer ernften Feierlichkeit. Die großen Haupträume, namentlich die Säle, die fich auch in den Obergefchoffen wiederholen und glänzend mit Malereien gefchmückt find, find auch die am meiften betretenen. Hier, in diefen faft monumental weiten Gelaffen vereinigt fich das gefchäftliche wie das Familienleben der Venetianer, hier entfaltet fich die Pracht des gefelligen Lebens, die fürftliche Größe unbegränzten Reichthums. Im Palazzo Pifani wiederholt fich diefelbe Hauseintheilung fogar zweimal. Der kleine Hof mit feinen Ruftikathüren und Balkonen an beiden Langfeiten, feinen zahlreichen, dem aus der Halle Vortretenden entgegenfchauenden Büften ift der ältere und dürfte dem Scamozzi angehören. Die fich anfchließenden Bauten dagegen find jüngeren Urfprunges.

Die Façade dagegen ift ein tolles Werk eigenwilliger Launen, in den Hauptgefchoffen gegliedert durch überfchlanke, gekuppelte Fenfter, ohne wirkfame Vertikaltheilung, voll verfchiedenförmiger Lichtöffnungen, ohne feftes ftruktives Gerippe, ein merkwürdiges Mufter venetianifcher Dekorativarchitektur. Am benachbarten Palazzo Morofini ordnete der Architekt über einem rufticirten, als Sockel behandelten Parterre im Hauptgefchoß eine zierliche, aber ausdruckslofe Pergola an, was ihn jedoch nicht abhielt, über derfelben einen fchweren Pfeiler, zu Seiten desfelben aber gekuppelte Fenfter anzulegen. Faft alle Profile find unter einander gleichwerthig, und mithin von matter Wirkung.

In ähnlichen Grundformen bewegen fich auch die nachweisbar Scamozzi angehörigen Wohnhäufer Venedig's. Der Senator Pietro Duodo, welcher als Gefandter der Republik den Scamozzi zur Reife nach dem Norden mitgenommen hatte, ließ fich von ihm nach feiner Rückkehr ein folches, den Palazzo Duodo bei S. Marco Zobenigo, errichten, von dem ich leider nicht weiß, ob er noch fteht. Den Palazzo Barbarigo bei S. Trovafa, jetzt Palazzo Nani, ein älteres Werk des 14. Jahrhunderts, baute der Meifter um und errichtete den benachbarten Palazzo Contarini degli Scrigni oder Corfù (1609), eine gut vertheilte Façade mit zwei Gefchoffen, die an den Zwifchenpfeilern von gekuppelten, fonft von einfachen Pilaftern und

von Rundbogenfenstern gegliedert werden und über einem Parterre sich erheben, dessen rusticirte Wandflächen als breite Pfeiler behandelt sind. Die Anlage ist formenstrenger in den Verhältnissen als sonst in Venedig üblich, ein gesunder, doch nicht eben anmuthender Entwurf. Weiter wird dem Scamozzi zugeschrieben: der Palazzo Corner in Murano, ein im Geiste Palladio's, mit korinthischer, durch zwei Geschosse reichender Vorhalle geschmückter, kleinerer Bau; der Flügelbau am Palazzo Vendramin Calergi und einzelne weitere Paläste, die theils zu wenig bedeutend, theils mir nicht hinreichend bekannt sind, um ihnen eingehendere Besprechungen zu widmen.

Welches die Ideale eines Venetianischen Palastes für Scamozzi waren, hat er in seinem Plan zum Palazzo Cornaro à S. Maurizio, genannt Corner della Cà grande, jetzt Prefettura (Fig. 122), der Nachwelt durch den Stich überliefert, ein Werk, welches leider nicht ganz zur Ausführung kam. Die Geschichte des Baues ist nicht ganz klar. Angeblich errichtete den Palast bereits 1532 *Jacopo Sansovino.* Aber da Scamozzi erzählt, er habe das Werk für den Kardinal Federigo Cornaro begonnen, dasselbe sei aber nach dessen Tod (1590) liegen geblieben, da ferner Scamozzi's in seinem Werke wiedergegebener Plan auf den Bauplatz nicht genau paßt, so ergiebt sich hier ein schwer löslicher Widerstreit der Nachrichten. Den Ueberlieferungen nach galt der heutige Bau als ein Entwurf des jüngeren Meisters und, wie mir scheint, nicht ohne Recht. Die etwas nüchterne Bildung der Parterrerustika, namentlich aber die Behandlung der Friese der beiden Obergeschosse, die Nachempfindung, ja Ueberbietung der doch erst von 1536 datirenden Bibliothek, deren Fenstermotiv durch Einfügung gekuppelter Säulen bereichert wird, weisen unbedingt auf eine Entstehung nach derselben hin, wenngleich die Ausbildung der Parterrefenster an gestaltungsreichere Zeiten erinnert. Vergleicht man weiter die ovalen Oberlichter des Palazzo Cornaro mit denjenigen der alten Prokuratien, ferner die üppig wuchtige, fast prahlerisch vornehme Haltung der Façade mit den ungleich bescheideneren Palastbauten Sansovino's, so wird man zu der Ansicht gelangen, daß der Palazzo Cornaro, wenigstens in seinen Obergeschossen, gewiß erst um 1600 entstanden sein kann.

Der ältere durch den Stich wiedergegebene Entwurf Scamozzi's weicht wesentlich von der Ausführung ab. In demselben sind alle drei Geschosse mit einfachen Pilastern ziemlich nüchtern gegliedert. Die Façade ist breiter als die heutige. Im Grundriß zeigt sich eine ähnliche Anordnung wie an Serlio's Palazzo Grimani, einen Hof mit vier, hier in den Achsen angelegten Loggien, von deren vorderen sich die große Halle bis zu dem Vestibül hinter den drei Portalen der Kanalseite erstreckt.

Die Treppen zu beiden Seiten der Loggia find zweiarmig, von ftattlichen Verhältniffen, ebenfo die Nebenfäle der Langfronten. Die jetzt ausgeführte Hofanlage ift kleiner, als die geplante, doch im Wefentlichen jener entfprechend, im Erdgefchoß von wohlgebildeter toskanifcher Ruftikaordnung, in den oberen Etagen von nur fkizzenhaft angedeuteten, weiteren Pilafterftellungen umgeben. Mit Ruftika find auch die Thüren des Veftibüls (Fig. 120), wie das Gebälk und die Giebel der Vorhalle ausgeftattet.

Viel Aehnlichkeit mit dem gefchilderten Façaden-Entwurfe hat derjenige des fchon mehrfach erwähnten Palazzo Nonfinito (1602) zu Florenz. Nach Scamozzi's Plan fcheint nur das Hauptgefchoß, und zwar ziemlich treu, gebildet zu fein, eine jonifche Pilafterftellung, zwifchen welcher Fenfter mit abermals jonifcher Ordnung und ein Mezzanin eingeftellt find (Fig. 95). Das Erdgefchoß gehört, wie wir fahen, dem *Buontalenti* an, ein von Scamozzi beabfichtigtes drittes Gefchoß kam nicht zur Ausführung. Die Grundanlage des Hofes ift gleichfalls von Scamozzi geplant, der im Erdgefchoß hohe jonifche Säulen mit geradem Gebälk anzulegen wünfchte (Fig. 107).

In den Paläften, welche Scamozzi zu Vicenza errichtete, zeigt er fich gänzlich durch Palladio beeinflußt. Der Palazzo Gio. Franc. Triffino, jetzt Branzo-Lofchi (1577), am Dom gelegen, umgebaut im 17. Jahrhundert, erhielt zwar außen keine Ordnung, jedoch am Grundriß jenen langen Mittelfaal, der deutlich auf venetianifche Vorbilder weift; der Palazzo Galeazzo Triffino, jetzt Porto (1588 begonnen, erft 1662 vollendet und mehrfach umgebaut), am Corfo, dagegen verfchmilzt fchon die örtlichen Eigenfchaften mit denjenigen der benachbarten Lagunenftadt. Der Grundriß entfpricht in dem von Loggien umgebenen Hof dem Palazzo Cornaro. Das anftoßende Veftibül konnte bei dem minder tiefen, breiteren Grundftücke der Landftadt quadratifch angelegt werden. Diefer in Scamozzi's Zeichnung[1]) nicht ganz richtig wiedergegebene Hof mit feinen ftattlichen, gerades Gebälk tragenden, toskanifchen Säulen, feinen reichen Durchblicken, fchlichtem Obergefchoß mit edel gebildeten Fenftern, feinem Balkonumgang mit fchmiedeeifernem Gitterwerk, feiner wohlthuend abgefchloffenen Form ift ein Werk, das den Palladianifchen unmittelbar an wohlthuender Wirkung anzureihen ift. Die zierliche Dekoration der Treppe, die prächtige, ftukkirte und gemalte flache Decke des Hauptfaales über dem Veftibül, der die Fresken umrahmende Stukkfries unter derfelben geben einen guten Begriff von Scamozzi's dekorativem Können. Die Façade wurde 1662 nach des Meifters Entwurf vollendet: im Erdgefchoß ein Portikus aus

---

[1]) dell' architt. I. Th. III. C. Bl. 260.

jonifchen, unkannelirten Säulen, der feitlich je mit einem Portale abfchließt, dahinter eine einfach gequaderte Wand, im Obergefchoß Kompofitapilafter mit leicht verkröpftem Gefims, zwifchen diefen ftreng geformte Fenfter mit Mezzanin darüber und in der Mitte eines jener Pergolamotive Venedigs: ein mittleres, hohes Rundbogenfenfter und je zwei Fenfter feitlich über und unter dem verlängerten Kämpfergefims. Unbedeutender ift der Palazzi Godi, jetzt Nievo (1569), mit unverftändig hohem, trockenem Ruftikaparterre, darüber einer jonifchen Halbfäulenordnung in dem 7 Achfen breiten Mittelrifalit, an den Ecken je 5 Achfen breite Seitenrifalite. Auch der Hot ift minder gelungen.

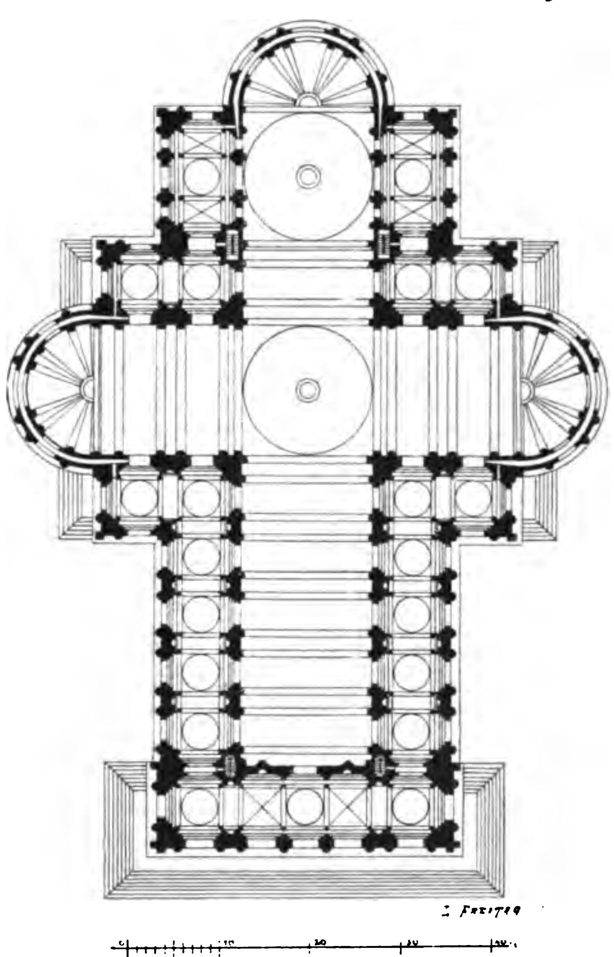


Fig. 123. Grundriss Scamozzi's für den Dom zu Salzburg.

Was fonft an Bauten in Vicenza vermuthungsweife dem Scamozzi zugefchrieben wird, dürfte ihm nur zum kleineren Theile wirklich zugehören. Der Palazzo Valmarano, jetzt Salvi (1593), am Ende des Corfo, mit feinem beachtenswerthen Grundriffe fcheint doch in der Façade zu trocken für unferen Meifter. Namentlich die Seitenflügel mit ihren breiten Mittelpfeilern, ihren langweiligen Füllungen darf man dem Architekten der Procuratien nicht zumuthen; der Palazzo Coldogno, jetzt Tecchio (1575) dagegen ift voll feiner Eigenart, obgleich er im 17. Jahrhundert vielfach umgebaut wurde: die Façade fchlicht, durchweg gequadert, ein Erdgefchoß mit in leichtem Stichbogen [1]) gewölbten

[1]) Diefe treten hier meines Wiffens das erfte Mal in der italienifchen Kunft auf.

Fenftern, darüber Reliefs. Das Hauptgefchoß hat einfache Verdachungsfenfter, im Mittelrifalit Kompofitapilafter, darüber ein Lifenenhalbgefchoß, welches Statuen bekrönen; das Rundbogenportal, die Thüren des Veftibüls find wie am Palazzo Cornaro in Ruftika, die Hoffaçade ift von venetianifchem Charakter. Sehenswerth ift das jetzt als Laden benutzte Veftibül mit zwei Reihen toskanifcher gekuppelter Säulen. Im Innern befindet fich ein mächtiger Saal, von deffen Dekoration aber nur die Thüren und Nifchen dem erften Bau angehören. Ein im Detail zierliches, aber in der Maffenvertheilung wenig geglücktes kleines Werk, nur drei Achfen breit, wohl ficher von Scamozzi's Hand, ift ferner die Cafa Cifotti (1595); fchließlich gemahnt der Palazzo Muzan (Corfo No. 2170) an ihn, ein Bau von hübfchem Façadenentwurf, mit derber Ruftikaarkade, kräftigem Mittelmotiv und guter Vertheilung der Maffen.

Auch in Bergamo fuchte man Scamozzi's Kunft. Leider kenne ich die Stadt nicht aus eigner Anfchauung, weiß auch nicht zu fagen, welchen Einfluß der Meifter am Bau des Domes (1614) nahm, und in welchem Zuftand fich der von ihm entworfene Palazzo pubblico, jetzt wohl Iftituto tecnico (?), zu dem er den Entwurf zeichnete (1611), und der Palazzo Fino befinden, deffen Plan [1]) er im Stich wiedergiebt: ein mächtiger Bau, im Erdgefchoß rufticirt, mit zwei großen Rundbogenportalen in toskanifcher Ordnung, jonifchen Halbfäulen im Oberbau mit fcheitelrechten Fenftern bis auf die großen Bogenfenfter der Achfen. Der Grundriß ift um zwei Höfe angeordnet, die ein gewaltiger Feftfaal trennt. Jeder derfelben hat an einer Seite eine breite Säulenhalle.

Bemerkenswerth ift, daß es der empirifch geftimmte Scamozzi war, der die befondere Schönheit der einft in Genua heimifchen Bauweife in wechfelnden fchwarzen und weißen Marmorfchichten allein nachempfand, und hier in der Nachbarfchaft des Domes wieder verwendete, denn dort fchuf er den Entwurf zum Palazzo Ravafchieri, jetzt Negroni, von dem aber der fpäter den Bau vollendende unbekannte Architekt, ein tüchtiger Meifter aus der Sphäre des *Bartolomeo Bianco* oder diefer felbft, nur wenige Motive des Erdgefchoffes entlehnte. Die geplante ächt venetianifch leichte und fchlecht vertheilte formenreiche Façade würde unter den ruhiggroßen Bauten Genua's eine wenig glückliche Figur gefpielt haben. Im Grundriß ift nur die große Doppeltreppe beachtenswerth.

Im Villenbau vermochte fich Scamozzi von Palladio am wenigften frei zu machen. Seine Villen Pifani zu Lonigo bei Verona (1576), Molini (1587) und Badoeri (1588, bei Padua) zu Strà

---

[1]) A. a. O. I. Th. 3. B. Bl. 263.

an der Brenta (1608), Bardinelli zu Monfumo bei Afolo (1594) find fämtlich Umbildungen der Rotonda, meift von zweifelhaftem Werth. Ausgedehnter find die Villen Cornaro bei Caftelfranco und Verlato zu Villaverla bei Vicenza (1574); letztere ein fchon palaftartiger, dem Palazzo Tecchio verwandter Bau, der von jenem Syftem abweicht, indem die mittlere Loggia mehr und mehr zurücktritt, bald fich auf das Obergefchoß als Halbfäulenftellung befchränkt, oder wie an der Villa Trevifano bei St. Donà (1609), an der Piave, durch eine doppelte in die Front eingelegte Säulenhalle erfetzt wird; hinter diefer ift dann der beliebte Centralraum, oder wie an der trefflich komponirten Villa Cornaro bei Caftelfranco (1588), im Erdgefchoß, ein von gekuppelten Säulen in drei Schiffe getheiltes Veftibül angeordnet, darüber aber eine jonifche Pilafterarchitektur, die fich über den ganzen Bau gleichmäßig erftreckt.

Minder umfangreich war Scamozzi's Thätigkeit im Kirchenbau. S. Nicolo dei Tolentini zu Venedig (1591 oder 1595—1602) dürfte ganz fein Werk fein. Zwar heißt es, *Palladio* habe den Plan gemacht, aber diefe Angabe ift bei den venetianifchen Kirchen jener Zeit fo allgemein üblich, daß fie wenig Glauben verdient. Der Grundriß ift eine ziemlich getreue, wenig hervorragende Studie nach dem Gefù zu Rom, ein lateinifches Kreuz mit je drei fehr wenig tiefen Kapellen zu Seiten des um fo breiteren Langhaufes. Die Innenarchitektur ift matt, die äußere jüngeren Datums. Die Kuppel über der Vierung gelangte nicht zur Ausführung.

Das Kirchenideal Scamozzi's finden wir am beften in feinem Entwurf zum Dom zu Salzburg vergegenwärtigt (Fig. 123).[1] Im Jahre 1598 war der alte, romanifche Dom abgebrannt. Er war ein lateinifches Kreuz mit runden Apfiden an den drei kürzeren Schenkeln und dreivielleicht fünffchiffigem Langhaus gewefen, an deffen Façade zwei Thürme ftanden. Die alte Geftaltung beeinflußte auch Scamozzi, deffen Plan 1606 fertig geftellt wurde. Der Dom follte 139 Meter lang, das Schiff 49 Meter, die Querfchiffe aber 98 Meter breit werden, mithin Dimenfionen erhalten, die jene des Mailänder Domes übertroffen hätten.

Der Entwurf ift einer der kunftvollften und edelften, welche die italienifche Architektur gefchaffen hat. Der Grundgedanke gleichfalls ein lateinifches Kreuz von mächtiger Ausdehnung mit drei im Halbkreis gefchloffenen Armen. An der Façade befindet fich eine breite,

[1] Vergl. A. Ritter von Schallhammer, Befchreibung der erzbifch. Domkirche zu Salzburg 1859, Adolf Steinhaufer. Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884. Nachweife und dankenswerthe Unterftützung fand ich durch Herrn Archit. Dir. Lueff und Herrn Prof. Vitus Berger, beide an der Staatsgewerbefchule zu Salzburg.

dreitheilige Vorhalle zwifchen zwei Thürmen. Freitreppen führen zu derfelben. Neben dem Hauptfchiff, welches durch Halbfäulenpaare an jedem Pfeiler gegliedert ift, find Seitenfchiffe von reicher Durchbildung angeordnet. Zu Seiten der Apfiden der Querfchiffe öffnen fich je zwei Thore, die gleich den Haupteingängen über hohe Freitreppen zugänglich, in die Nebenfchiffe münden. Ueber der Vierung baut fich eine Kuppel auf, eine zweite über dem Altarraum, zu deffen Seite die Arkadenentwicklung gegen das Nebenfchiff eine noch reichere wird. Die Apfiden find je mit einem Umgang umgeben, der ihrer Wirkung erhöhtes Leben geben foll. Ueberall eine Klarheit, eine Feinheit in der Anordnung, eine königliche Größe, vollendete Meifterfchaft. Leider ift uns der Aufriß nicht erhalten.[2]) Eine Ergänzung nach eigenem Ermeffen aber fcheint gewagt. Wir müffen uns daher mit der Freude an dem wohldurchdachten, frei und edel durchgebildeten Grundriß begnügen, welcher beweist, daß in den Tagen der Fertigftellung des Langhaufes von St. Peter auch in Oberitalien noch für die Durchbildung des lateinifchen Kreuzes in höchftem Grade Sinn und Kraft vorhanden war, und ferner darthut, wie Scamozzi, angeregt durch die romanifche Architektur des Nordens, offenen Sinn für jedwede künftlerifche Geftaltung und den Trieb befaß, den Kreis des architektonifchen Schaffens durch Einführung brauchbarer Gedanken zu erweitern.

Der Bau kam leider nicht zur Ausführung. Denn der 1614—1634 errichtete Dom, ein Werk des *Santino Solari* (geb. zu Verna in Vall' Intelvi am Luganer See 1576, † zu Salzburg 1646) fcheint mir im Wefentlichen nichts anderes als ein Wiederaufbau der romanifchen Bauruine. Denn fo fchwere Pfeiler, fo gedrungene Formen dürfte ein Meifter des 17. Jahrhunderts fchwerlich aus eigenem Antriebe gefchaffen haben. Trotzdem hat der Bau eine Fülle von Schönheit überkommen. An Raumwirkung fteht er keiner Kirche Deutfchlands nach. Wir werden ihn im Zufammenhang mit der Entwicklung der Architektur in den Alpenländern als eines der bedeutendften Momente derfelben näher zu betrachten haben.

---

2) Nach Schellhammer haben fich die Zeichnungen 1859 im Befitz des Herrn Lorenzo Urbani, Lehrer der Oberrealfchule zu Venedig, befunden. Wo find fie jetzt?



VII. KAPITEL.

Baldassare Longhena und seine Schule.



In Venedig ſchloß ſich an Scamozzi eine unmittelbare Schule ſo wenig wie an Palladio an. Ja, es ſcheint nach des letzteren Tod geradezu ein Stillſtand im architektoniſchen Leben der Lagunenſtadt, ein Mangel an für große Aufgaben hinreichenden Kräften gefolgt zu ſein. Sonſt verſteht man ſchwer, wie es gekommen wäre, daß *Baldassare Longhena* (geb. zu Venedig um 1604, † daſelbſt 1682), den man kaum einen Schüler Scamozzi's nennen kann, da er erſt gegen 12 Jahre alt war, als jener ſtarb, ſchon 1631, als ſehr junger Mann, den Auftrag zum Bau der glänzendſten Kirche Venedigs, St. Maria della Salute erhielt (Fig. 124). 1656 wurde dieſelbe der Geiſtlichkeit übergeben.

Der kunſtgeſchichtlich wichtige Grundriß derſelben iſt nicht zu verſtehen ohne die Vorgeſchichte der venetianiſchen Kirchen ſeit *Palladio's* Auftreten.

Zwar im Grundriß von S. Giorgio Maggiore (begonnen 1560) hatte der große Vicentiner nicht weſentlich neue Gedanken niedergelegt: es iſt das lateiniſche Kreuz mit kräftig entwickelten Armen. Die Querſchiffe ſind im Halbkreis geſchloſſen, das Hauptſchiff durch eine lettnerartige Säulenſtellung mit geradem Gebälk abgeſchloſſen, ſo daß der Blick in die dahinter liegende Sakriſtei offen bleibt; die Seitenſchiffe des Langhauſes bilden je drei Kreuzgewölbe, denen ſich ein viertes, jenſeits des Querſchiffes, anreiht. Neu dagegen iſt die Aufrißgeſtaltung. Nicht die Anordnung großer korinthiſcher Halbſäulen auf hohen Poſtamenten an Stelle der ſonſt von der Spätrenaiſſance verwendeten Pilaſter,

nicht die fonftigen Einzelheiten des Baues find das Entfcheidende für feine Beurtheilung, fondern die mit größter Konfequenz durchgeführte ftreng klafficiftifche Haltung, die Vermeidung alles nur Schmückenden, die volle Hingabe an die großen Grundformen der antiken Baukunft, wie man fie aus den Aufmeffungen kennen gelernt hatte. Aehnliches hatte Vignola beabfichtigt. Aber er wagte es nicht, die Bauglieder in diefer Kraft und Einfacheit allein fprechen zu laffen und fuchte mit der häufigen Wiederholung derfelben zu erreichen, was jener in fchlichter Derbheit ausdrückte.

Die Façade wurde nach Palladio's Tode nach feinen Plänen, doch etwas verändert, und zwar angeblich durch Scamozzi vollendet. Schon an der Innenarchitektur der Weftwand, an den mißbildeten Bafen, dem minder glücklichen Verhältniß der Säulen — große und kleine ftehen auf einem Poftament — erkennt man eine fremde Hand. Palladio durchbrach durch diefelbe, nach Alberti's Vorbild, die an fich wenig begründete, aus der Frührenaiffance mit übernommene Regel der zweigefchoffigen Anlagen und fuchte den antiken Tempelbau dadurch auf die chriftliche Kirche zu übertragen, daß er die Einheit des Langhaufes durch eine durchgehende Ordnung bekräftigte.

An dem zweiten großen Kirchenbau Palladio's Il Redentore (1577—1592) wurde die Façade nach gleichem Grundfatz, doch unmittelbar nach feinem Tode und mithin ficher nach feinem Plan errichtet. Aber die Theilung des Langhaufes in Schiff und Kapellen verboten auch hier die klaffifche Geftaltung der Front etwa als Säulenhalle. Namentlich die Kapellen fcheinen Palladio infolge ihrer Höhe bei der Façadenkompofition Sorge gemacht zu haben. Er half fich damit, daß er vor fie willkürlicher Weife einen Halbgiebel fetzte, und auf diefe Flügel diefelbe Ordnung, welche das Portal umkleidet, anwandte. Ja, um gute Verhältniffe für die über diefe hoch emporragende mittlere Hauptordnung zu erlangen, blieb er mit dem Kranzgefims und auch mit dem Giebel unter der Firfthöhe des Langhaufes zurück, machte er die Façade niedriger als den Bau felbft. Die folgende, ruhmredige Zeit konnte mit diefer allzu befcheidenen Löfung fich freilich nicht zufrieden erklären.

Und doch wurde wiederholt verfucht, fie weiter zu bilden, ja, die einmal gewonnenen, durch ihre Einfachheit großen Verhältniffe wirkten dauernd auf den Kirchenbau Venedigs ein. Bei der Façade von S. Pietro di Caftello (1594—1596), welche *Francesco Smeraldi* nach Palladio's Plan ausführte, treten die eigenthümlichen Bedenklichkeiten betreffs der wirklichen und erreichten Höhe in faft gleich ftörender Weife nochmals auf, und erft bei jener von S. Francesco della Vigna, die 1634 vollendet wurde, ift dem Mißftand dadurch abgeholfen, daß Haupt- und Nebenordnung auf ein hohes Poftament geftellt find.

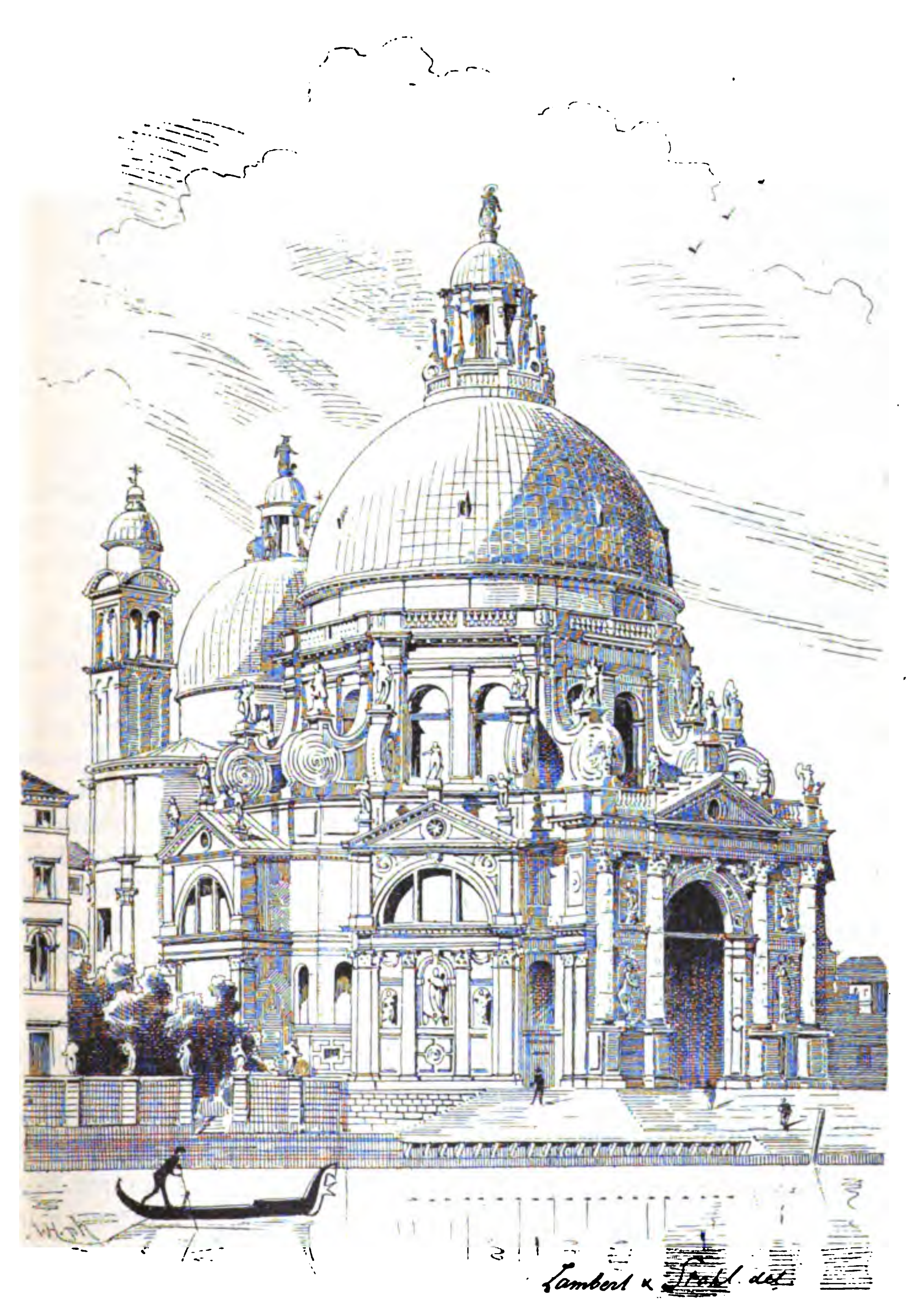


Fig. 124. St. Maria della Salute zu Venedig.

Noch viel merkwürdiger ist die Grundrißgestaltung des Redentore, die sich hier zuerst von der herkömmlichen Form ganz loslöst und zur freien künstlerischen That wird. Die Kirche theilt sich in drei streng gesonderte Abschnitte. Zunächst liegt vorn der Saal für die Gemeinde, mit ganz in sich abgeschlossenen Verhältnissen. Er ist doppelt so lang wie breit, an allen vier Seiten mit Halbsäulen zwischen den wenig tiefen Kapellen dekorirt, und nur durch eine größere Bogenöffnung von dem an die Schmalseite anstoßenden Kuppelraum getrennt. Dieser bildet eine kleine Centralkirche für sich, mit mittlerem Quadrat, nach drei Seiten halbkreisförmigen Apsiden. Jene in der Achse ist an Stelle der Mauer durch eine Säulenreihe begrenzt, die den Durchblick nach dem dritten Raum, der Sakristei, öffnet.

So faßt Palladio in seiner tiefen Begeisterung für wohlabgewogene, in sich geschlossene Raumschönheit das Ganze in getrennten Theilen auf und bildet diese für sich. Die einzelnen Gelasse könnten, durch Vorhänge von einander getrennt, künstlerisch für sich bestehen.

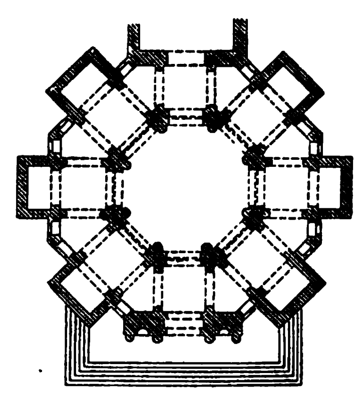


Fig. 125. St. Maria della Salute. Grundriss des Kuppelbaues.

Diese Ideen faßte Longhena in seiner Weise auf, um sie in dem auf malerische Wirkung gerichteten Sinne der Zeit zu verwenden. Der Grundriß von St. Maria della Salute giebt hierfür den überzeugendsten Beweis. Der Langhaussaal von St. Maria Maggiore wird bei ihm zum achtseitigen Centralraum (Fig. 125), in dessen Ecken mächtige Kompositasäulen auf hohen Postamenten stehen. Ueber diesen ist das Gebälk verkröpft und je eine Statue aufgestellt. Ein außen wie innen mit Pilastern gegliederter Tambour spendet aus 16 Rundbogenfenstern reichliches Licht, über ihm wölbt sich die schlichte, innen achtseitige und massive, außen runde und in Holz hergestellte Kuppel bis zu der zierlichen Laterne. Um den Kuppelbau legt sich ein Gang, an dessen Außenseite seitlich je drei rechtwinkliche Kapellen angefügt sind, die als giebelbekrönte Vorbauten in der Außenansicht erscheinen. An der siebenten Seite legt sich als Eingang ein Triumphbogen vor die Kirchenachse, ein mächtiges von den inneren entsprechenden, gekuppelten Säulen umgebenes Rundbogenportal mit Giebel darüber; zwischen den Säulenpaaren befinden sich Nischen. Den Druck der Kuppelgurte übertragen konsolenartige Anläufe mit mächtigen, statuengeschmückten Voluten vom Tambour auf die äußern Umfassungswände. Die Kapellen dienen hiebei als wirkungs-

volle Widerlager. Der ganze Bautheil verräth eine geradezu erſtaunliche Sicherheit im Entwurf, verknüpft mit einem an Palladio's Kunſt geſtählten Ernſt, einen Eifer, den tektoniſchen Forderungen nicht nur ſtatiſch, ſondern auch künſtleriſch gerecht zu werden, der Longhena zur höchſten Ehre gereicht. Die achte Seite des bisher geſchilderten Raumes öffnet ſich gegen einen zweiten, kleineren, quadratiſchen Gebäudetheil von ſaalartiger Geſtaltung, deſſen Kreuzgewölbe wieder, wie auch die Kämpfer der Trennungsbogen, von korinthiſchen Pilaſtern getragen werden. Seitlich an dieſen Raum legen ſich die vom Redentore entlehnten Apſiden, in der Achſe aber, durch auf je zwei Säulen ruhenden Bogen getrennt, der dritte, hier rechtwinklige Raum, in welchem nun endlich der Altar ſteht. Ueber letzterem erhebt ſich die Empore der Sänger in ſtreng edler Arkadenarchitektur. Das Detail iſt durchweg palladianiſch, groß und einfach, die Formgebung für die Zeit eine merkwürdig reine; die Grundrißgeſtaltung eine völlig neue. Sie entſtand aus dem Wunſche, die Theile thunlichſt in ſich auszugeſtalten und führte zu einer völligen Trennung derſelben. Die Geſamtwirkung des Innern leidet entſchieden hierdurch. Wie reich auch die Durchblicke, wie vornehm die Wirkung des durch das Orcheſter vom Zuſchauerſaale getrennten Altares iſt — man verzeihe die nicht unabſichtlich dem Theaterbau entlehnten Bezeichnungen — ſo entſchädigen dieſe Vortheile doch nicht für die mangelnde Einheit, ja, man möchte faſt den Bau umdrehen, den Eintritt von der Altarſeite nehmen und ſo den Genuß ſich ſteigernder Raumentwickelung eintauſchen. In der Außenarchitektur iſt die neue Aufgabe nur nach der maleriſchen Seite hin gelöſt. Der vordere Kuppelbau iſt durchaus eigenartig empfunden, meiſterhaft der Stadtlage angepaßt. Das Hinzufügen einer zweiten kleineren Kuppel und außerdem noch zweier Thürme geſchah nicht nur, um den kirchlich wichtigſten Raum äußerlich zum Ausdruck zu bringen, ſondern weſentlich aus dekorativen Zwecken. Man überſieht von außen, wie dicht beide Rundbauten aneinander ſtehen. Die Kirche erſcheint geſtreckter als ſie iſt, und dadurch bedeutender. Ihre phantaſtiſche, an Konſtantinopel erinnernde Silhouette aber, namentlich im ſilbernen Dämmerlicht venetianiſcher Abende geſehen, erſcheint uns jetzt neben S. Giorgio maggiore unentbehrlich für den maleriſchen Charakter der unvergleichlichen Stadt.

Während an St. Maria della Salute der Einfluß Palladio's zum Heile Longhena's mächtig und erfriſchend zu Tage tritt, verſchwindet dieſer in den ſpäteren Kirchenbauten des Meiſters mehr und mehr. Die Façade von St. Giuſtina (1640) iſt hierfür ſchon ein Beweis. Zwar herrſcht ein großes Syſtem, vier korinthiſche Halbſäulen auf hohen

Postamenten, darüber ein glattes Gebälk und endlich ein hoher, dekorativer Giebel. In den Interkolumnen steht eine kleine, abermals mit unverkröpftem Gebälk abschließende Ordnung. Ueber derselben sind Grabmale der Stifter in Gestalt von barocken, von Büsten überragten Sarkophagen angebracht. Dieser Gedanke ist neu, aber nicht gut. Er bewirkte, daß die Façade eigentlich selbst zum Denkmal herabsank. Die am Bau von Monumenten und Altären verwilderte Innenarchitektur gelangt hierdurch an das freie Tageslicht und zu noch anspruchsvolleren Größenverhältnissen. Allen jenen venetianischen Dekorationskünsten der Bildhauerarchitekten wurde nun nach und nach freie Verfügung über den Frontbau gegeben, der Grundgedanke desselben dadurch mehr und mehr verwischt.

Longhena selbst sorgte mit der ihm eigenen Gedankenfülle dafür, daß die letzte Scheu verschwand, jeder dekorativen Absicht unbedenklich Ausdruck zu geben. An seiner Façade zum Ospidaletto (1674) verließ er die palladianischen Motive und wandte sich wieder der zweigeschossigen Architektur zu, die zwar auch der Meister nicht so verschmäht hatte, wie meist angenommen wird; denn das Museum zu Vicenza besitzt einen trefflichen Entwurf dieser Art zur St. Maria della Misericordia, einer Façade, die aus je drei Rundbogenöffnungen in zwei Stockwerken zwischen gekuppelten Säulen besteht, die Sakristei von S. Petronio in Bologna einen Façadenentwurf für diese Kirche von ähnlicher Anordnung. An Reliefs, Nischen, Zwickelfiguren, ja, wie am Palazzo Bevilacqua zu Verona, an gewundenen Säulen, ist auch an diesen Werken *Palladio's* ein verschwenderischer Reichthum aufgewendet.

Das Ospidaletto aber übertrifft Alles dies an Formenüberfülle. Das Untergeschoß ist durch vier derbe, hermenartige Pfeiler getheilt, deren breiteste Stelle kolossale Fratzen einnehmen; zwischen diesen befinden sich zwei Rundbogenfenster und in der Mitte die entsprechende Thür in einer korinthischen, stark verkröpften Ordnung. Ueber dem Gurte stehen vier große, naturalistisch bewegte Atlanten, die das Hauptgesims, und im Mittel zwei kleine, die einen eine Büstennische umgebenden Rahmen tragen. In der hohen Attika sind barocke Kartuschen, darüber Statuen angebracht. Gerade für die enge Straße erscheint dieser Hexensabbath bildhauerischer Details, die unbegründet schwere Ausladung der Gesimse als besonders unglücklich. Der Venetianische Barock tritt mit diesem Bau in den Höhepunkt seiner Entwickelung. Es handelt sich bei demselben nicht mehr um große architektonische Gedanken, wie sie in Rom stets maßgebend blieben, nicht um eindrucksvolle Wucht, sondern um die Absicht, durch unerhörten Reichthum in Erstaunen zu setzen. Die Masse

des Ornamentalen und Figürlichen erdrückt das Baugerüste, welches nur noch den Zweck zu haben scheint, all' jene Einzelheiten nothdürftig zusammenzuhalten. Es treten Bauformen auf, wie jene Hermen, die verkröpften Füllungen, wie aus Teig geformte Kartuschen, welche der Kleinkunst, der um struktive Fragen schon ganz unbesorgten Möbeltischlerei entlehnt sind. Der Wechsel des Materials, die von altersher in Venedig selbst am Monumentalbau spukende Inkrustation, das Hineinflechten selbständiger plastischer Denkmale, die mit dem Wesen der Kirche nur in einem geschichtlichen, nicht künstlerisch durchbildeten Zusammenhang stehen, alle diese Ueberladungen beginnen nun sich an jenen zahlreichen Geschlechterkirchen breit zu machen, um deren Grundrißgestaltung sich Niemand mehr ernstlich zu kümmern schien. Denn hinter den prunkenden Façaden gähnt die Langeweile eines fast würfelförmigen, flachgedeckten, ungegliederten Saales, der seinerseits meist nicht mehr ist, als eine Umrahmung der über alle Flächen sich erstreckenden Bilder und als dessen einziges Verdienst gelten kann, daß er die Werke der bis ins 18. Jahrhundert großen Malerschule durch seine eigene Unbedeutendheit in der freien Entwickelung nicht störte.

Auch in den Innendekorationen verließ Longhena die monumentale Vornehmheit von St. Maria della Salute bald. Die Ausschmückung der kleinen, sonst unbedeutenden Kirche St. Tomà (1672) zeichnet sich durch farbige Pracht und Aufwand aus, kann sich aber keineswegs nach dieser Richtung mit St. Maria aï Scalzi (1646 begonnen) messen, jenem höchstbedeutenden Werke, in welchem auf lange Zeit die venetianische Dekorationskunst Anregung und Vorbild fand. Der Grundriß desselben (Fig. 126) ist einfach palladianisch empfunden, auch der Aufriß an sich schlicht, ohne jede Ausschreitung; ja, er würde nüchtern sein, wenn er in schlechterem Stoffe ausgeführt wäre. Das Langhaus ist ein für sich geschlossener, von gekuppelten korinthischen Pilastern umgebener Saal mit einem Spiegelgewölbe, welches auf unverkröpftem Gebälk ruht. In den schmalen Interkolumnen befinden sich Nischen mit Statuen und Büsten, in den je drei Jochen der Längswand Kapellen, von denen die mittleren, als die größeren, dadurch, daß ihre Trennungsbogen gleich denjenigen zum Chor, auf dem Gurtgesims aufsitzen, eine Art Querschiff bilden. Seitliche Durchblicke bereichern die Wirkung derselben. Im langgestreckten Chor steht der kostbare Altar, denselben in zwei Theile theilend, so daß man durch seine gewundenen Säulen den höchst malerischen Durchblick in einen Sakristeiraum genießt. Der Prunk ist der denkbar höchste, der dekorative Geschmack von letzter Verfeinerung, wenn es gleich keine hohe Architektur ist, die Longhena bietet. Aber dafür giebt er geschickte Raumvertheilung und namentlich ein

klares, überall hin wirkendes, mehr heiter-prächtiges als kirchliches Licht. Die Pilafter find in graugeflecktem, etwas aufdringlich gefärbtem Marmor hergeftellt, mit vergoldeten Kapitälen und Bafen verfehen, die allerdings wefentlich fpätere Decke bildet durch Malerei in Weiß und Gold eine Art von Stukkrofetten nach. Die Hauptfache aber ift an derfelben *Tiepolo's* farbenglänzendes, meifterhaft leichtes und fchwungvolles Bild: „Engel tragen das Haus der Maria nach Loretto." Die venetianifch filberklare Luft fteht hier in wirkungsvollem Gegenfatz zu den dunklen Wolken, welche die über den Bildrahmen hinaus in den Raum hereinftürzenden Teufel umgeben. Wie anmuthiger Form find die Gewölbecken, in welchen aus feingegliederten Architekturen heraus vornehme Zufchauer in Fefttracht in den Saal fchauen, wie heiter prächtig ift die ganze Stimmung, ein Jubelgefang in fich vollendeter Dekorativkunft. Die reich bewegten Altäre find Werke des Klofterbruders *Giuseppe Pozzo.*

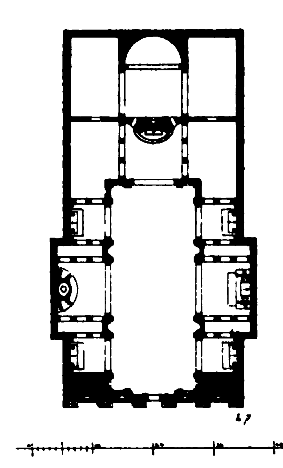


Fig. 126. St. Maria aï Scalzi zu Venedig. Grundriss.

In anderen dekorativen Prachtbauten, wie in der Capella Vendramin in S. Pietro di Caftello zeigt fich Longhena nicht befonders glücklich. Die Glieder häufen fich hier, die leblos gebildete Skulptur drängt fich vor, die farbige Marmorpracht erdrückt die nicht kräftig genug gehaltene Architektur. Der Hauptaltar von S. Francesco della Vigna wird als etwas beffer gerühmt, dagegen ift das riefige Grabmal des Dogen Pesaro (1669) in St. Marie dei Frari, welches *Melchior Barthel* (geb. zu Dresden, † dafelbft 1674) ausführte, nicht nur um des barocken Gedankens, fondern mehr noch um feiner mageren Architektur willen wenig genießbar, wenngleich in einzelnen Theilen, wie den beiden Gefimfen, der tüchtig gefchulte Baumeifter fich erkennen läßt.

Wie im Kirchenbau wurde Longhena auch in der Anlage von Paläften tonangebend; hier findet feine üppige Einbildungskraft auf's Neue und mit mehr innerer Berechtigung Gelegenheit zu mächtiger Entfaltung.

In dem älteften derfelben, Palazzo Battaglia, jetzt Belloni (1668), ift er noch befangen in den Formen Vittoria's. Die beiden Hauptgefchoffe find durch rein dekorativ behandelte Pilafter gegliedert, das untere mit Rahmenwerk geziert. Die Rundbogenfenfter des Obergefchoffes wurden leider fpäter zugefetzt, fo daß die Wirkung ftark beein-

trächtigt iſt. Ueber dem oberen, unverkröpften Geſims ſind abgebrochene Verdachungen in faſt komiſcher Unabhängigkeit von den Fenſtern dar-

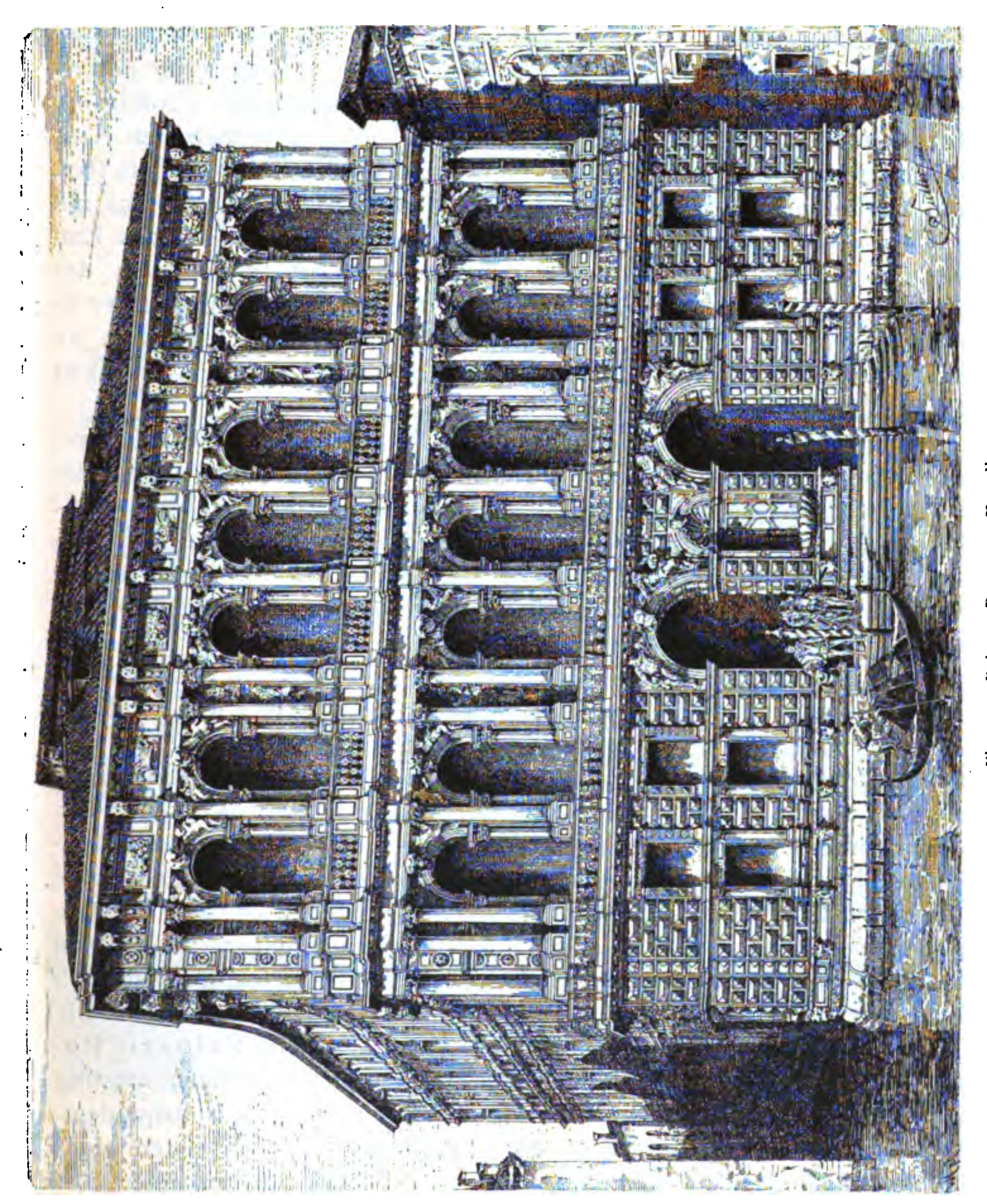


Fig. 127. Palazzo Pesaro zu Venedig.

unter angebracht, lediglich um das dritte Geſchoß etwas zu beleben. Das Detail iſt meiſt wenig glücklich, der Akanthus des Ornamentes mager behandelt, wie dem Seetang nachgebildet, in den Profilen aber

die alte Feinheit und Grazie. Im Innern befindet sich eine sehr stattliche Halle mit rusticirten, gleichsam noch als Außenfaçade behandelten Thüren, dahinter ein einst stattlicher, jetzt leider verbauter Hof. In dem schönen oberen Saale, der um 1800 neu hergestellt wurde, erkennt man noch die alte, großräumige Anlage. Der nur zum Theil fertig gewordene Palazzo Flangini, an welchem bei musterhafter Profilirung, bei zartem Detail des Untergeschosses die derb übertriebenen Ausladungen der Plastik auffallen, dürfte ein zweites Werk des Meisters sein. An Stelle der Pilaster treten hier Halbsäulen. Das Hauptgesims mit ovalen Fenstern im Fries ist kräftig ausgebildet, die Einheit des Entwurfes, mehr als sonst in Venedig üblich, gewahrt, wenngleich der alte noch aus gothischer Zeit stammende Gebrauch, die Eckfenster so weit wie möglich hinaus, die Hauptpfeiler aber hinter dieselben zu stellen, nicht verlassen und der Eindruck mangelnder Standfestigkeit somit nicht ganz beseitigt wurde.

Viel bescheidener, ja fast dürftig ist der Palazzo Giustinian-Lolin; nüchtern und kahl der Palazzo Zanne bei S. Agostino, etwas besser der langgestreckte Palazzo Lezze bei Misericordia. Am Palazzo Morosini bei S. Canciano beschränkt sich die Architektur fast ganz auf zwei derb gequaderte Thore; ähnlich ist die Anordnung am Seminario Patriarcale (1670), dessen Eingänge von barocker korinthischer Ordnung eingefaßt sind.

Bei allen diesen Bauten zeigt sich eben, daß die Kunst des Entwurfs der schwächere Theil in Longhena's späterer Entwicklung war, und daß er grobe Mißgriffe thun konnte, sobald ihm die Mittel zu reicherer Entfaltung fehlten. Solche genoß er am Palazzo Marcello, jetzt Papadopoli bei St. Marina, im Entwurf eines seiner edleren Werke, und in dem tüchtigen, doch minder gelungenen Palazzo Vidimano bei S. Canciano. Den in Venedig doppelt theuren Prunk des Raumes entfaltete Longhena an der Treppe des Klosters von S. Giorgio Maggiore[1]) (1644), die in zwei Armen zur Höhe des Hauptgeschosses aufsteigend, von einem stattlichen Kuppelraum überdeckt, mit Statuennischen geschmückt, die festlich heiterste Stimmung und wenig vom Ernste des Klosterbaues verräth.

Die Höhe von Longhena's Können lernen wir im Palazzo Pesaro (1679) (Fig. 127) kennen: über einem sehr schönen, mächtig profilirten Sockel erhebt sich ein Erdgeschoß mit schweren Spitzquadern. In diesem sind zwei große Rundbogenthore zu beiden Seiten einer Nische angeordnet; seitlich je zwei Paare Fenster übereinander, die unteren mit einer Umrahmung von toskanischen Halbsäulen, die oberen

[1]) C. J. Mylius, Treppen-Vestibül- und Hofanlage aus Italien. Lpzg. 1867.

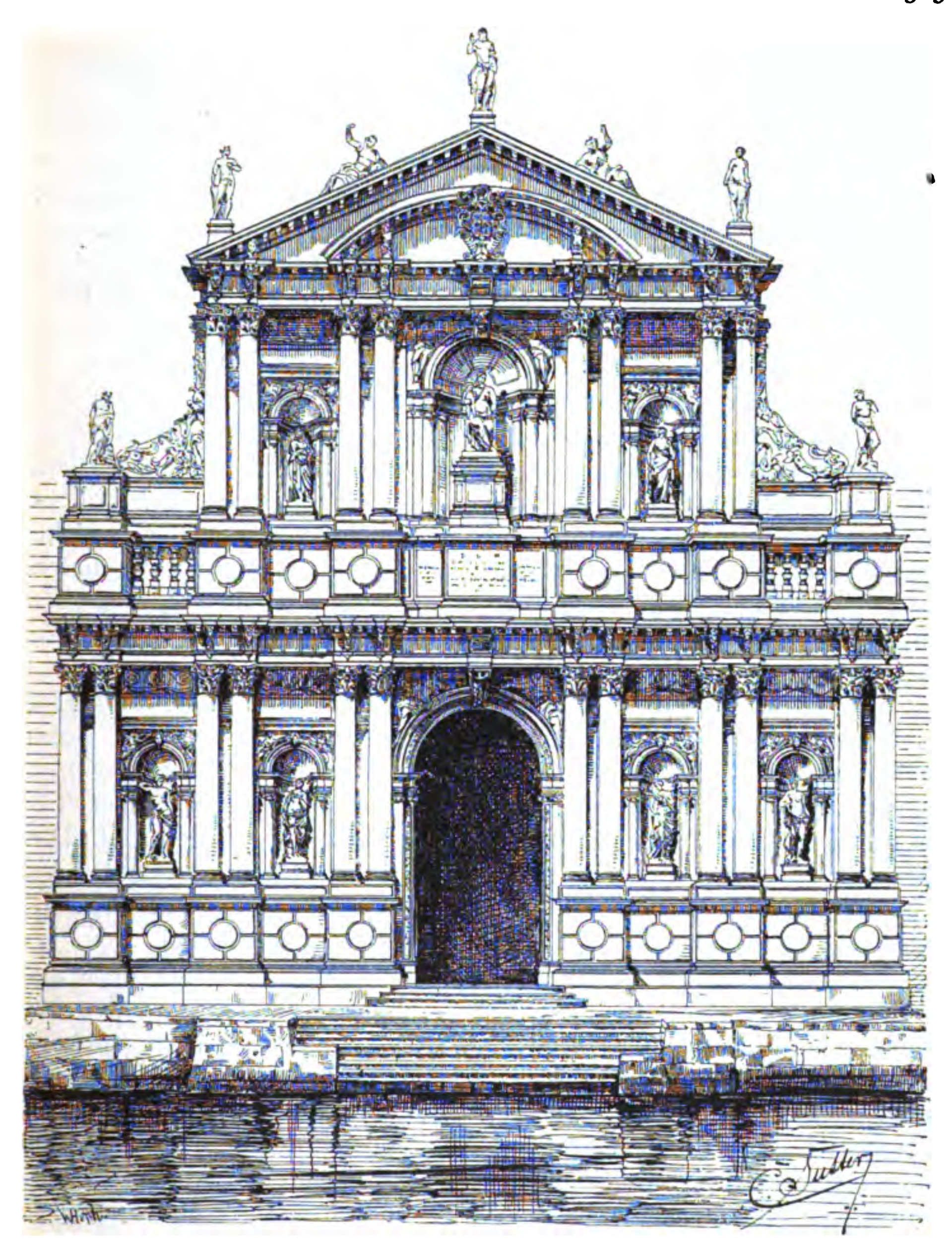


Fig. 128. St. Maria a Scalzi zu Venedig.

von joniſchen, gequaderten Pilaſtern. Ueberall herrſcht bei hoher Kunſt der Profilirung vollſaftige, überſprudelnde Kraft. Ein ſchönes Gurtgeſims mit einer durchgehenden Brüſtung in jenen gezierten Formen, welche

Fonsaga in Neapel pflegte, schließt diesen Bautheil mit einer beherrschenden Linie ab. Darüber ist das Motiv der Bibliothek verwendet, jedoch sind nur die die Rundbogenfenster einfassenden jonischen Pilaster freistehend gebildet und die Säulen verkröpft. An den Ecken und zu Seiten der dreiachsigen Mittelpartie werden dieselben sogar verdoppelt. Dieser Rhythmus der Glieder, der Reichthum der kräftig, an einzelnen Stellen sogar grob gebildeten Plastik, die Feinheit der architektonischen Details wirken zusammen zu einem alle die Schmuckbauten vieler Jahrhunderte, die sich längs des Canale Grande erheben, weit überbietenden Ausdruck mächtigster Prachtentfaltung. Das Obergeschoß ist eine Wiederholung des mittleren in korinthischer Ordnung, doch mit einem hohen Fries, welchen das wieder unverkröpfte Hauptgesims tragende Konsolen theilten. Es wurde, wohl nach Longhena's Plan, erst im 18. Jahrhundert etwa durch *Massari* hinzugefügt und schließt die Façade würdig ab, eine der monumentalsten in Venedig, welche beweist, daß der größte Reichthum an Verzierungen und die tiefen Schattenwirkungen doch durch glückliches Herausbilden weniger großer Hauptlinien zu stimmungsvollem Ganzen zusammengehalten werden können.

Der Grundriß bringt nichts wesentlich Neues. Halle und Hof erhalten mächtige Größenverhältnisse. Die erstere, mit reicher Holzdecke hält die Wände wieder für Bilder frei, bis auf die von jonischen Pfeilern umgebenen Thüren. Einzelne Stukkdetails gehören einer späteren Zeit an, nicht aber die gequaderten Säulen gegen den Hof. Die Säle des Obergeschosses verdienen besondere Beachtung wegen ihrer großartigen, einfachen Anordnung, ihrer schweren an Cortona mahnenden Stukkirung, ihrer Fresken, ihrer prächtigen alten Möbel.

Nicht ganz so übermüthig formensicher zeigt sich Longhena am Palazzo Rezzonico, jetzt Zelinsky (1680), an dem wieder das Obergeschoß jünger und diesmal nicht ganz glücklich, zu trocken, namentlich in den Formen des Frieses, und zwar von *Massari* (1745) gebildet ist. Das Erdgeschoß hat hier an den Seiten nur eine Reihe Fenster zwischen gequaderten toskanischen Halbsäulen, neben dem mittleren Thore aber zwischen zwei Pilastern zwei entsprechende freistehende Vollsäulen. Ein mächtiges Gurtgesims führt zum ersten Stock über, welches gleiche Formen wie das am Pesaro, nicht aber den ganz durchgehenden Balkon, an Stelle der verkröpften, kannelirten glatte Halbsäulen und daher auch ein unverkröpftes Gesims hat. Einzelne Details, namentlich die gefühllose Behandlung der Kapitäle zeigen eine Abnahme der künstlerischen Kraft, wenngleich das Ganze wieder von hoher Bedeutung ist. Die innere Einrichtung weicht etwas von der üblichen ab. Hinter dem

reich und derb in den üblichen drei Ordnungen abgetheilten Hofe findet sich ein zweites Vestibül und ein durch schöne Steigerung der Motive ausgezeichneter Durchblick auf eine wappengeschmückte Nische in der Achse. Die innere Eintheilung der Treppe und des Obergeschosses dürfte erst durch Massari erfolgt sein. *Tiepolo's* glänzende Phantasie erfüllte sie mit dem Sonnenscheine seiner wunderbar heiteren Kunst.

Longhena gehört unbedingt zu den ersten Meistern seiner Zeit. Er genoß das Glück einer tiefgehenden architektonischen Erziehung. Der Geist Sanmichele's leitete ihn beim Zeichnen der Profile, Palladio lieh ihm seine Kunst im Schaffen harmonisch in sich geschlossener Räume, Scamozzi's lebendige Phantasie wirkte in ihm mit der Kraft ächten Barocksinnes. Diese Schulung bewahrte ihn in vielen Gebieten vor der Gefahr, in Willkür zu verfallen. Wo ihre Anleitung aber fehlte, ist er unsicher. Alles Plastische wird ihm zur bedenklichen Klippe; hier ist er widerstandslos gegen die Launen der Zeit. Nirgends aber folgt er in der Architektur dem Vorbilde Borromini's, der die Terra firma beherrschte, ungern weicht er von den Grundregeln der durch Scamozzi trotz seiner „heroischen Ordnung" doch in seinen Werken eifrig vertheidigten Antike zu dem Streben ab, neu erfundene Säulenarten, Kurvenlinien, modische Gesimsbildungen einzuführen.

Longhena's Kunst bot ein Gegengewicht gegen die wechselnden Strömungen des italienischen Geschmackes, so daß Venedig fast allein sich des die Halbinsel beherrschenden römischen Einflusses erwehrte. Es blieb selbständig, wie es in früheren Jahrhunderten gewesen war, in seinen Fehlern wie in seinen Schönheiten, in der Architektur wie in der Malerei, und wahrte sich noch zuletzt einen Schimmer der hohen Zeit der Renaissance. Selbst der kalte Hauch des Klassicismus verlor sich vor den blitzenden Meereswellen, welche die wunderbare Stadt umgeben. Longhena ist, obgleich Architekt, ein Vorläufer und Geistesgenosse des Malers *Giov. Battista Tiepolo*, des großen Meisters, der zuerst das erstrebte, was heute wieder das Ringen der Maler ist, nämlich: den hellen Tag im Bilde festzuhalten und das ihn umgebende ungebrochene Licht der Sonne in der Farbe aufzufangen.

Was in Venedig neben und nach Longhena gebaut wurde, ist auf lange Zeit unmittelbar von ihm beeinflußt. So namentlich die Werke seines Nebenbuhlers *Giuseppe Sardi* oder *Salvi* (geb. zu Marco bei Lugano um

1630, † zu Venedig 1699). Zunächft bethätigte diefer fich an der üppigen Ausftattung der Gefchlechterkirchen. Die Scuola di S. Teodoro (1661) ift dem Ateneo Vittoria's nachgebildet, mehr architektonifch empfunden als diefes, reich an vorgeftellten Säulen, Kröpfen, Statuen; die benachbarte Façade S. Salvadore, in der Silhouette der vorigen gleich, etwas ftrenger, mit einem korinthifchen Hauptgefchoß und hoher Attika, aber in nüchtern-breitfpuriger, an den breiten Wandflächen ganz inhaltslofer Schreinerarchitektur gebildet. Zu diefen beiden durch einen von unerhörter Bauleidenfchaft befeelten Privatmann mit ungeheuren Koften errichteten Prachtfaçaden gefellt fich als dritte diejenige von S. Lazzaro dei Medicanti (1673 bis 1690), in welcher noch mehr die palladianifch großen Formen, nämlich eine einzige Ordnung und ein Halbkreisfenfter über der hier barock gegliederten Thüre, doch ohne Originalität hervortreten. In der glänzenden Façade von St. Maria aï Scalzi (1683 bis 1689) (Fig. 128) dürfte Longhena's Entwurf nachwirken. Sie fteht weit über dem Werth der fonftigen architektonifchen Leiftungen Sardi's. Zu Seiten des Rundbogenportals ftehen je drei Paare gekuppelter korinthifcher Säulen auf hohen Poftamenten; zwifchen diefen den Fenftern der Bibliothek nachgebildete Statuennifchen. Ueber dem verkröpften Gebälk befindet fich in der Mitte eine große Nifche, in der die Madonna auf hohem Poftament thront, zur Seite in gleicher Anordnung wie unten, je zwei Paare kompofiter Säulen, die von einem breiteren geradlinigen und in deffen Felde von einem eingefchachtelten Segmentgiebel bekrönt werden. Der Grundgedanke der Façade ift ein durchaus monumentaler, die Gliederung eine mächtige und bei allem Reichthum überfichtliche. Man vergißt, daß der Prunkbau nicht ein Fenfter hat, und, abgefehen von der Thüre, außer jeder Beziehung zum Innern fteht, man überfieht auch manche Mängel des Maßftabes und der Detaillirung, wie die häßliche Verzierung der hohen Poftamente, die kleinliche Löfung der Anläufe und Ecken des Obergefchoßes, und erfreut fich an der Vornehmheit und dem wohlerwogenen Reichthum der Formen.

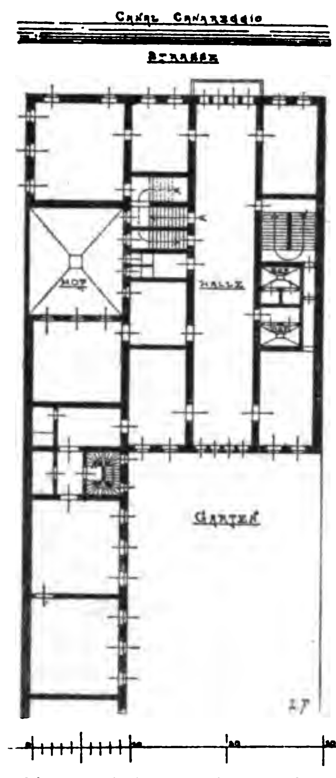


Fig. 129. Palazzo Surian Nanni zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.

Was Sardi bei felbftändigem Entwurfe zu leiften vermochte, erkennen wir in unerfreulichfter Weife an der Façade von St. Maria Zobenigo (1683), durch welche diejenige der Scalzi noch überboten werden follte. Das Gerippe ift genau dasfelbe. Nur tritt an Stelle der Madonnennifche über der Thür ein Sarkophag, auf dem unter von Engeln gehaltenem Hermelin die Statue des Stifters, des Feldherrn Antonio Barbaro fteht. Aber diefer Reichthum genügte Sardi noch nicht. Daß man auf die Poftamente Reliefs fetzte, ift nichts Neues, wohl aber, daß man Feftungspläne und Seefchlachten zum Darftellungsgegenftand derfelben wählte. Die Statuen an den Ecken erhielten lebhafte, die Grundlinien überfchneidende Bewegung. Namentlich die Giebel erfuhren barocke Umbildungen. An ihre Stelle tritt ein reicher Aufbau, treten über dem mittleren Säulenpaar Doppelkaryatiden, von denen je die innenftehende, nicht zufrieden mit der Funktion des Tragens des Gefimfes, noch ein dem in der Achfe angebrachten Wappen als Folie dienendes Tuch hält. Die Profilirung ift von unverdorbener Feinheit, das Statuarifche, wenn auch geziert, fo doch vortrefflich der Architektur angepaßt, das Ganze mehr ein Ruhmesdenkmal, als eine Kirchenfaçade, prahlerifch reich, ohne jeden Anklang kirchlichen Sinnes.

Im Palaftbau fällt Sardi noch leichter als Longhena ins Nüchterne. Sein Palazzo Surian, fpäter Nanni, am feit 1680 ausgegrabenen Canareggio, ein fleißig durchgebildeter Grundriß (Fig. 129), erweckt von außen wenig Theilnahme. Im Innern findet man außer der Raumvertheilung um die mächtige Halle nicht mehr viel aus der erften Bauperiode. Will man fehen, wie die Decken der Prachträume in der breiten Pracht gefchnitzten und bemalten Holzwerkes mit eingelegten Bildern behandelt, mit welcher Feinheit aber auch damals noch die Balkendecken gemalt wurden, fo fchaue man in den letzten Saal links vom Veftibül und weiter in den kleinen Raum hinter demfelben, wo fich allein die Refte jener Zeit erhielten.

Ebenfo haben der Palazzo Savorgnan, fpäter Galvagna, ebendafelbft mit breiter, fünftheiliger Pergola und der Palazzo-Foscarini bei Carmini die gleiche fchematifche Architektur, ohne befondere Eigenart. Hierher möchte ich den gleichfalls am Canareggio gelegenen Palazzo Manfrin noch rechnen, deffen Façade faft nur aus balkenartig fchlanken Steinquadern und zwifchen diefen Putzflächen gebildet, einem Fachwerkbau ähnlich fieht, deffen Grundriß aber (Fig. 130) darum bemerkenswerth ift, weil hier zuerft die große Halle aufgegeben und die zahlreichen Gemächer um einen kleinen Mittelhof gruppirt wurden. Von gleicher Hand felbft endlich fcheint der Anbau des von

Sansovino begonnenen Palazzo Grimani zu ſtammen, deſſen ganzes Inneres entſchieden nicht in die erſte Bauzeit zu ſetzen iſt (Fig. 131). In dem prächtigen Veſtibül, welches gekuppelte mächtige Kompoſitaſäulen in drei Schiffe theilen, in der wuchtigen geſchnitzten Holzdecke, in deren Geſimſen jene in den Holzbauten Deutſchlands übliche Kerbtechnik ähnliche Muſter wie dort ſchafft, in der großen, geradarmigen Treppe treten die Formen des 17. Jahrhunderts hervor, ja, das akademiſch ſtrenge Detail, beiſpielsweiſe der Thore der unteren Halle, weiſt ſogar auf das Ende desſelben.

Fig. 130. Palazzo Manfrin zu Venedig. Grundriss des I. Stockes.

Minder reich mit Mitteln und Aufträgen ausgeſtattet entwickelte ſich die künſtleriſche Thätigkeit des *Giuseppe Benoni*, deſſen Hauptwerk die Dogana (1676—1682) an der Punta della Salute iſt, ein breiter, einſtöckiger Bau dreieckigen Grundriſſes, mit einer Ruſtikaloggia und einem dekorativen Thurm an der Spitze, der in ſeinen derben Formen ein ſehr wirkungsvolles Glied in der Stadtſilhouette bildet. Die Architektur ſelbſt erklärt den Reiz der Anlage freilich nicht. Sie iſt ziemlich kalt und nüchtern. Vielmehr liegt derſelbe im Geſamtaufbau, trotz mancher Härten desſelben, namentlich der flotten Bekrönung mit einer von Atlanten getragenen Kugel, auf der eine Fortuna frei ſchwebt, und vor Allem in der unvergleichlichen, nicht ohne Geſchick ausgenützten Lage des Baues.

Neben Benoni wirkte *Giovanni Grassi*, der Erbauer von S. Euſtachio (S. Stae) (1678), einer kleinen Kirche, deren griechiſches Kreuz mit Flachkuppel, und je zwei Kapellen zu Seiten des Langhauſes ſich bis auf die drei Apſiden in ein Quadrat zuſammendrängt. Das Detail iſt palladianiſch rein, die Wirkung bei beſcheidenen Verhältniſſen würdig, namentlich infolge der guten Ausbildung der korinthiſchen Halbſäulen und des ſchönen Oberlichtes. Die im Gegenſatz zum Innern prunkende Façade fügte ſpäter *Domenico Rossi* an.

Ferner iſt zu nennen *Alessandro Tremignan* (oder *Tremiglione*), der ſeine Aufgabe darin geſucht zu haben ſcheint, Sardi noch zu übertrumpfen. Seine Façade zu S. Moiſè (1688) kann denn auch als der Gipfel phantaſtiſcher Verirrung gelten. Vier in den Formen Delorme's ruſticirte Säulen ſtehen vor der Front. Das Gebälk iſt verkröpft, darüber in der Mitte ein Halbkreisfenſter in einem Pilaſtergeſchoße, ſchließlich ein nach Art von St. Maria Zobenigo, doch in geraden Linien, gebildeter Schmuckgiebel. In dieſes Gerüſt iſt eine unglaubliche Menge ſelbſtändig wirkenden Details hineingezwängt: über den drei Thüren mächtige Sarkophage, auf dieſen Poſtamente mit Büſten, ja ſogar über dem mittleren Statuen und ein hoher Obelisk. Die Geſimsverkröpfungen genügten nicht, es mußte über ihnen noch eine ſchwere Konſole



Fig. 131. Palazzo Grimani zu Venedig. Grundriss.

Fig. 132. Villa Contarini zu Padua. Grundriss

angebracht werden, um den Statuen Raum zu barocken Bewegungen zu geben. Ueberall mühſam zuſammengetragene Ideen, eine Wirrniß, an der nur die zierlichen Einzelheiten hie und da für die Unruhe des Ganzen entſchädigen können. Wo der Reichthum fehlt, wird Tremignan langweilig wie die übrigen Venetianer ſeiner Zeit, ſo an der Façade von S. Tomà, an der vielleicht auch von ihm ſtammenden von S. Antonio (1680), einem gedankenloſen Riegelwerk aus Steinbalken, und an dem großen Palazzo Fini, ſpäter Wimpfen (1688), jetzt Grand Hôtel, Bauten, welche nach keiner Richtung Neues zu bieten vermögen.

Aehnliche Paläſte, deren Erbauer zu beſtimmen bei der Geſchloſſenheit der Venetianer Schule wohl ſchwerlich möglich ſein wird, giebt es viele in der Lagunenſtadt. So Palazzo Barbaro, neben Palazzo

Corner della Cà grande, ferner Palazzo Falier, jetzt öfterreichifches Konfulat, mit edlem, einfachem Detail aber fchwacher Kompofition, und jener Palazzo Mocenigo, der an Pal. Contarini dalle Figure ftößt. Befondere Beachtung, namentlich um feiner die Sonderart venetianifcher Paläfte trefflich kennzeichnenden Grundanlage willen, verdient noch der fchon genannte Palazzo Grimani am Rio Marin. Diefen Bauten entfprechend ift auch die Mehrzahl der venetianifchen Villen auf dem Feftlande gehalten. Eine derfelben, die Villa Contarini zu Padua, jetzt Zollamt, will ich wenigftens im Grundriß darftellen (Fig. 132). Ein Urtheil über die Gefamtftellung diefer oft fehr barocken Werke zu den ftädtifchen Bauten vermag ich bei meiner geringen Kenntniß nicht abzugeben. — Talente dritten Ranges, wie *Marco Bergamasco,* bildeten dann fo wunderliche Mißgeftaltungen wie die Kirche St. Maria Formofa (1699).

Als ein tüchtiger Meifter der Richtung Longhena's, als noch voll in dem Geifte der Spätrenaiffance ftehend und gefchickt in der Kompofition, erwies fich *Antonio Muttoni,* der Erbauer der Biblioteca Bertoliana, jetzt Monte de pietà zu Vicenza (1704), deffen Mittelbau mit feinem im Palladiomotiv gruppirten Fenfterfyftem vollftändig venetianifche Schule verräth, während in der guten Vertheilung der Fenfter feftländifche Bauweife fich wohlthätig bekundet. Auch der Grundriß, namentlich das Parterrevorhaus, find höchft erfreuliche Schöpfungen. Minder anziehend ift der Palazzo Sette Gnoato (1707) in der Contrada Lodi, mit doppelter Ordnung und Attika.

Ein fpäterer Schüler der Richtung Longhena's ift *Domenico Rossi* († 1742), deffen bei einer Konkurrenz mit der Ausführung ausgezeichnete Façade zu S. Staè (1709) wir fchon erwähnten. Die Architektur ift, ohne originell zu fein, eine Fortbildung der eingefchoßigen palladianifchen Anlagen, derb ruhmredig. Vier jonifche Halbfäulen auf hohen Poftamenten und mit breitem, langweiligem Giebel umfchließen das Portal, ein üppiges Dekorationsftück mit abgebrochener Verdachung. Aber wenn man die bei Coronelli wiedergegebenen Entwürfe anderer Architekten, namentlich des fichtlich Borrominifcher Schule entfprungenen *Giacomo Gaspari* mit den Werken Roffi's vergleicht, jene Arbeiten mit wildeft bewegten Kurven im Grundriß und in den Gewänden der Fenfter, mit vielfach gebogenen Giebeln, fo muß man den guten Gefchmack der Venetianer Preisrichter immerhin noch dankbar anerkennen. Roffi felbft aber bewies denfelben vornehmlich am Innern von St. Maria dei Gefuiti (1715—1728) (Fig. 133), der einzigen Kirche, welche mit den Scalzi an Pracht zu wetteifern vermag. Der Grundriß ift eine Umbildung von Vignola's Hauptkirche, dem Gefù in Rom (Fig. 134). An die

palladianiſchen Ideen erinnert nur noch der Umſtand, daß die Trennungsbogen um die Vierung weſentlich ſchmäler angeordnet ſind als das Schiff und daß gegen den Chor zu ſogar vor die korinthiſchen Pilaſter, welche ſonſt überall die Kirche gliedern, noch Säulen geſtellt wurden. Das Gebälk iſt leicht verkröpſt, darüber eine Attika, die Kuppel flach eingewölbt, mit einem großen mittleren Rundbild und kleineren in den Zwickeln; ſonſt ſind die Gewölbe, auch die Tonne des Langhauſes und ihre Zwickel an den Oberlichtfenſtern in reichem, weißem und ver-

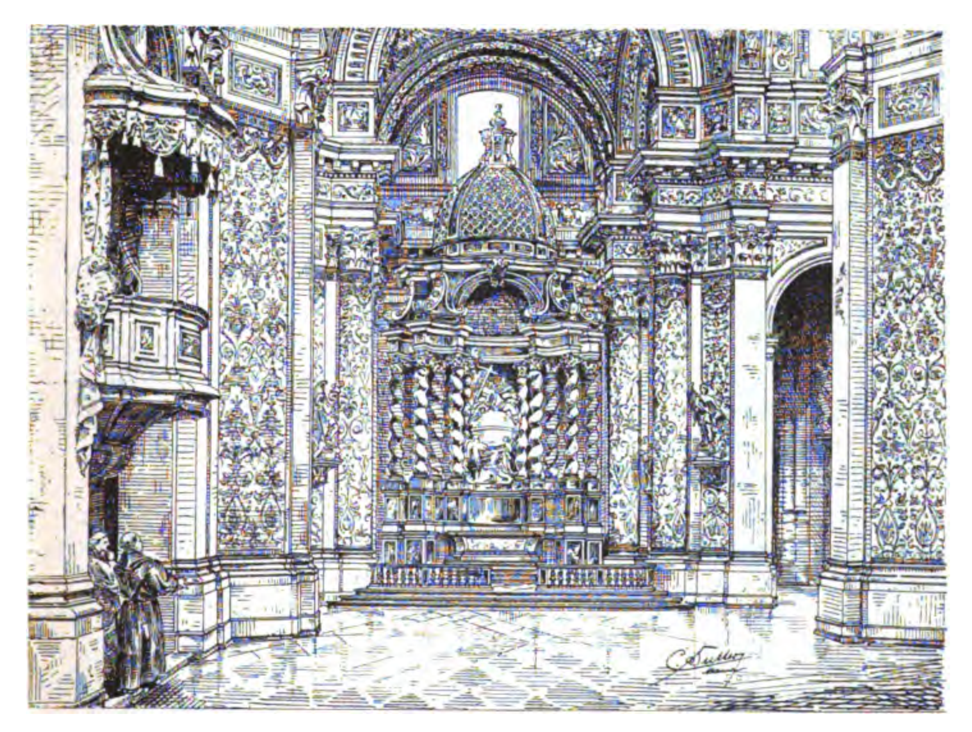


Fig. 133. St. Maria dei Geſuiti zu Venedig. Innenanſicht.

goldetem Stuck, und zwar um die eingehefteten Bilder herum meiſt in einfacher Flächenmuſterung geziert. Das architektoniſche Detail iſt ſehr einfach und edel. Nirgends ein barockes Motiv, die Profile, Kapitäle etc. ſind unmittelbar nach palladianiſchem Vorbild, von klaſſiciſtiſcher Strenge. Der Raum iſt edel, höchſt wohlthuend erleuchtet, geſteigert in der Lichtwirkung durch die dunkleren Seitenkapellen. Seines Marmorſchmuckes entkleidet, würde der Bau faſt nüchtern erſcheinen. Der blitzende Glanz dieſes mit außerordentlichem Geſchick verwendeten Stoffes giebt den Formen erſt das flimmernde Leben. Zunächſt iſt aus

wechfelndem grau-grünem und weißem Marmor ein fchönes, gradlinig verftändiges Pflafter zufammengefetzt. Die Architekturtheile find weiß, auf der Attika weiße Ornamente auf Goldgrund. Alle Wandflächen, die Friefe der Hauptordnung und die Säulen am Chor erhielten einen Schmuck, deffen Gedanke den in Italien noch heute üblichen Feft-Bekleidungen der Kirche mit Geweben entlehnt ift: eine Inkruftation in grünem und weißem Marmor, in wechfelnden meift fehr fchönen, vielleicht im Maßftab etwas zu groß gehaltenen der Webkunft entlehnte Muftern. Den oberen Abfchluß der größeren Flächen bildet ftets ein vergoldetes Ornament, welches die Relief-Stickerei nachahmt. Man hat diefe Dekoration deshalb für eine verfehlte erklärt, weil man im erften Anblick getäufcht wurde, die Mufter für auf werthlofen Bewurf auffchablonirt zu halten. Doch fcheint gerade hierin ein Vorzug und eine weife Mäßigung zu liegen, daß die vorhandenen gewaltigen Mittel nicht in auffälligerer Weife verwendet, fondern zur letzten Verfeinerung der gewählten, logifch völlig gerechtfertigten Schmuckart verwendet wurden. Und andererfeits dürfte dasfelbe Mufter, in fchlechtem Material ausgeführt, wahrlich eine andere Wirkung machen als das glänzende Lichtfpiel polirter Marmorflächen. Jedenfalls entzückt die Kirche noch heute naiv empfindende Befchauer in höchftem Grade. Dem Gefchmack der Zeit gab Roffi feinen Tribut, in der naturaliftifch ftillofen Form der Kanzel, bei welcher der grünweiße Marmorftoff plaftifch als Lambrequin, als gefalteter Vorhang in technifch gefchickter aber ftiliftifch unverantwortlicher Weife verwendet ift. Der Altar ift wieder ein Werk des *Giuseppe Pozzo.*

Roffi's Paläfte reihen fich gleichfalls den beften Werken der Barockzeit würdig an, namentlich ift Palazzo Corner della Regina, jetzt Leihhaus (1724), ein tüchtiger Bau. Der Meifter verfuchte in demfelben das Innere weiter auszubilden und fchuf namentlich in dem von gekuppelten Säulen umgebenen Vorfaal vor der großen Halle einen Raum, wie ihn in gleich künftlerifch abgefchloffener Pracht der Privatbau Venedigs nur felten befitzt. Auch der Halle des erften Stockes verfuchte er eine mehr architektonifche Gliederung zu geben, indem er eine reizende über eine Bilderreihe gefpannte Blendarkade fchuf, deren Pilafter mit leichtem, weichem Stuckornament auf tiefblauem Grund gefüllt find. Die Thüren find kräftig gebildet, tragen Figurengruppen auf den wuchtigen Verdachungen, die Decke ift, was in Venedig fonft nicht üblich, gewölbt und dabei trefflich abgetheilt und belebt von Bildern in Kameenform. Ein Theil diefer Dekoration, fowie die der Nebenräume ftammt freilich erft aus dem Jahre 1793. Die

Façade fchließt fich der des benachbarten Palazzo Pefaro an, ohne ihn zu erreichen. An dem kräftig gegliederten Ruftika-Erdgefchoß ift das mittlere Rundbogenthor wenig glücklich im Verhältniß. Das Hauptgefchoß an den Ecken mit je zwei Paaren gekuppelter, fonft mit einfachen jonifchen Dreiviertelfäulen entbehrt des reichen plaftifchen Schmuckes. Die darüber ftehende korinthifche Ordnung laftet infolge ihrer Höhe, ihrer fcheitrechten, ungefchickt zwifchen die Säulen gezwängten Fenfter und namentlich feines verkröpften, von Mezzaninfenftern unterbrochenen Gebälkes fchwer auf dem Unterbau und verfchuldet hauptfächlich die nicht befriedigende Wirkung des fo wacker begonnenen Werkes. Den Palazzo Saudi (1721), im Conte dell' Albergo, den Mothes als Roffi's Werk nennt, habe ich nicht gefunden.

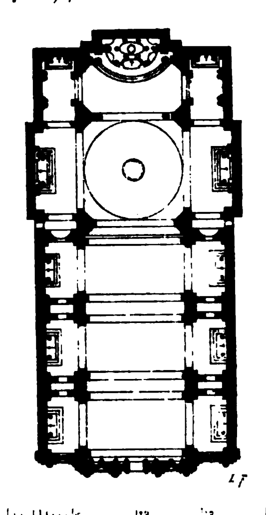


Fig. 134. St. Maria dei Gefuiti zu Venedig. Grundriss.

Derber in den Formen ift *Andrea Tirali* (geb. um 1660, † zu Monfelice 1737). Er fchuf die Cappella di S. Domenico (1690) in S. Giovanni e Paolo, einen quadratifchen Bau mit Halbkreisapfis, unter den Trennungsbogen, mit kompofiten Säulen an der Decke mit fchwerem, ein köftliches Bild umfaffendem Goldrahmen, an den Wänden mit Reliefs in fchwarzem, die Architektur in grauem Marmor. Daneben fteht das riefige Denkmal Valier (1708), eines der inhaltlofeften Koloffalmonumente der Zeit. Zu Seiten find je zwei mächtige korinthifche Säulen mit ftark verkröpftem Gebälk aufgerichtet. Die oberen Gefimfe der hohen mit Reliefs gefchmückten Poftamente und eines weiteren, zwifchen beiden aufgeftellten bilden die Kämpfer zweier Rundbogenthüren. Ueber diefen find die Statuen auf hohen Poftamenten aufgeftellt. Die gewaltige Fläche aber von ihrem Sockel bis über das Hauptgefims ift durch ein riefiges, von Engeln getragenes Stoffgehänge in Marmor geziert. Darüber breitet fich ein geradezu finnlofes Liniengewoge als Bekrönung und Füllung des Gewölbzwickels aus, denn bis dahin, bis an den Scheitel der hohen gothifchen Kirche erhebt fich das ungefchlachte Schauftück.

Tirali's Kirchenfaçaden: S. Nicolò dei Tolentini, eine Säulenhalle mit hohem Giebel, S. Vitale (1700), mit einer gänzlich verflachten Nachbildung der Façade des Redentore und einem trockenen, würfelförmigen Kirchfaal, ferner St. Trinità zu Chioggia find von geringer Bedeutung; ebenfo feine Profanbauten Palazzo Diedo, jetzt Remini bei S. Fosca, Palazzo Priuli (identifch mit Palazzo Manfrin?) am

Canareggio. Die vielfach gerühmte Treppe von Palazzo Sagredo am Canale grande habe ich nicht gefehen. Dagegen überrafcht der ruhige Ernft und die fchöne Raumvertheilung an der zwar ganz wohnhausartig behandelten und zu ftark vertikal gegliederten Façade von Scuola Angelo Custode bei S. Apostoli (1734).

Mit *Andrea Cominelli* und *Giorgio Massari* fchließt die Schule Longhena's, beginnen die klafficiftifchen Einflüffe. Früher fchon hatte *Giovanni Battista Fattoretto* in der pomphaften Façade von St. Maria dei Gefuiti (1715) einen Verfuch mit den römifchen Formen etwa eines Girolamo Rainaldi unternommen und dabei die großen Verhältniffe Palladio's beizubehalten verfucht. Acht riefige unkannelirte korinthifche Säulen, auf Würfel ftatt auf Poftament und in tiefe Rinnen geftellt, gliedern die fenfterlofe Wand des unbedingt vorherrfchenden Untergefchoffes. In enger Straße wirken fie wie die Kouliffen einer mächtigen Theaterdekoration. Ueber den Kröpfen des gliederreichen, weit ausladenden Gefimfes erheben fich Poftamente mit Statuen. Das zweite mit einem Giebel bekrönte Gefchoß fpielt nur eine nebenfächliche Rolle. Es wirkt nur für die Ferne, wo die lange Reihe von den Giebel bis zur mittleren Koloffalfigur hinauffchreitenden Genien als eine ins Maßlofe getriebene Fortbildung der Baluftraden auf dem Giebel von St. Susanna in Rom erfcheint.

Cominelli blieb diefen Ungeheuerlichkeiten fern. Sein Palazzo Labia (1720—1750) (Fig. 135) gehört noch zu den beften Werken des Canale grande, dem er allerdings nur feine kleinere Front zukehrt. Drei Pilafterordnungen, die untere toskanifche in Ruftika, beleben die wuchtige Maffe. Dazwifchen öffnen fich meift in wechfelnden Zwifchenräumen Rundbogenfenfter, von welchen fünf über dem Portal zur Pergola fich zufammenreihen. Die Wandflächen find durch Füllungen gegliedert. Zwei Balkone ziehen fich längs der Front hin, ein mächtiges Hauptgefims mit hohem Fries befchließt den nur etwa zu zwei Drittheilen feiner Länge vollendeten Bau. Die Anlage des Grundriffes (Fig. 136) entfpricht noch der altheimifchen Art: eine große Halle durchfchneidet den Palaft. Rechts öffnet fie fich gegen eine zweite, die durch Bogenftellungen auf gekuppelten Säulen vom Hofe getrennt ift. Zur Erhöhung des malerifchen Reizes wurde ein Säulenpaar gerade in die Achfe der Halle gerückt. Die Details find bis auf Einzelheiten lobenswerth, die Säle von trefflichen Verhältniffen. In denfelben aber fchuf ein phantafiereicherer Künftler eine noch großartigere Architektur, erweiterte *Tiepolo* die Wände durch meifterhaft behandelte, perfpektivifch gemalte Prachtbauten und erfüllte diefe mit einer Schilderung der Kleopatra, in Wahrheit aber mit dem Bilde der lebensfrohen Welt der im letzten Glanze ftrahlenden Republik.

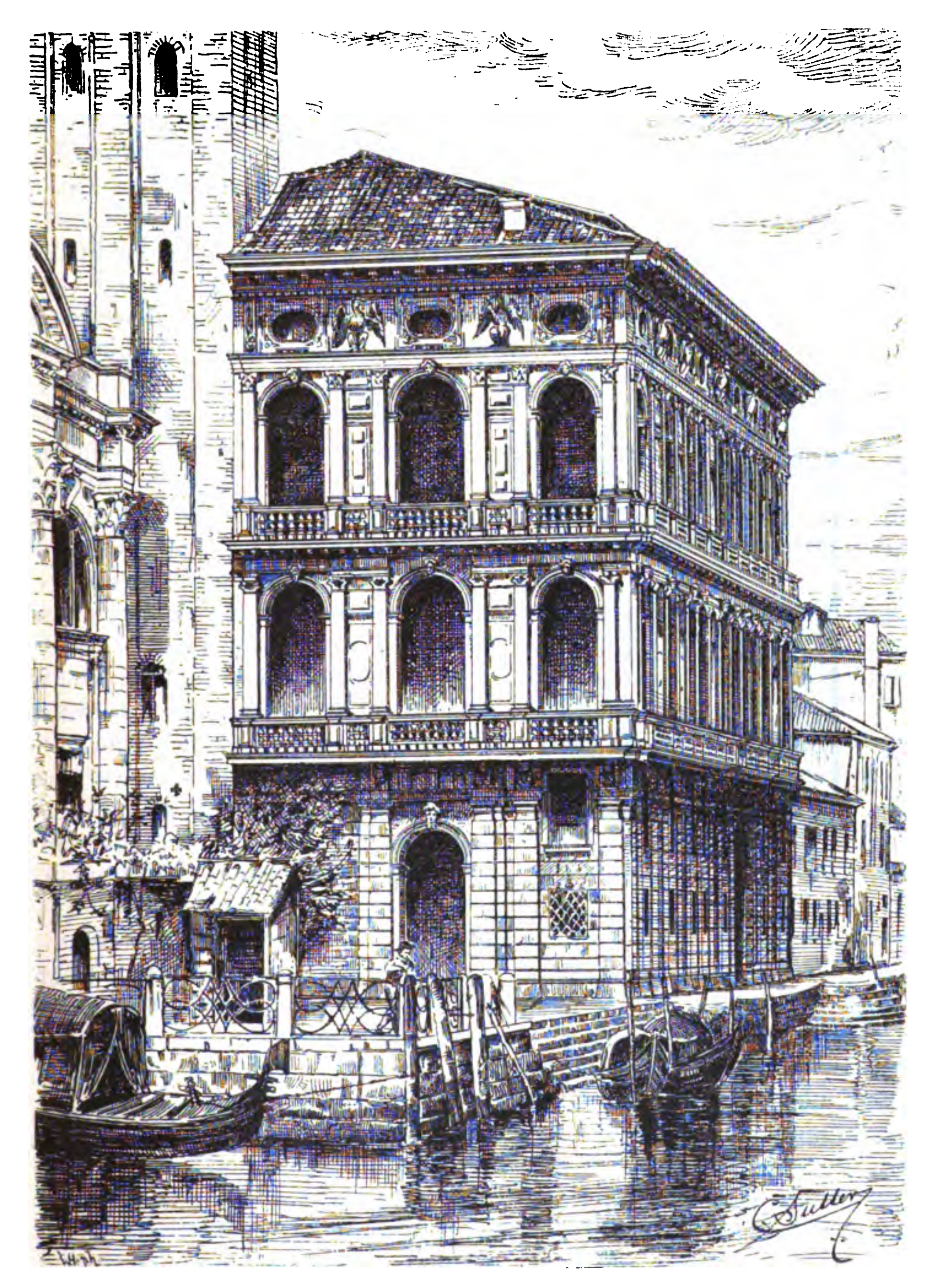


Fig. 135. Palazzo Labia zu Venedig. Anficht vom Canale grande aus.

Giorgio Massari greift, nachdem das heiße Blut der Barockleidenſchaft ſich gekühlt, wieder bewußt und abſichtlich auf die einfache Kunſt Palladio's zurück. Bei ihm zeigt ſich wie bei Longhena, daß die Lehre des großen Vicentiners damals noch die Schule der Architekten bildete. Die jungen Künſtler ſtanden ihm ſtets nahe, erſt die Anforderungen des barocken Geſchmacks entfremdete die angehenden Meiſter von dem ſtets gefeierten Vorbilde. So zeigt ſich auch bei Maſſari's Jugendwerk St. Maria del Roſario, gewöhnlich S. Geſuati genannt (1726 bis 1743), eine reinſte Begeiſterung für den Redentore. Das Schiff veränderte er nur dadurch, daß er die Ecken des Saales zwiſchen den letzten korinthiſchen Halbſäulen brach. Das Spiegelgewölbe über dem in breiten Maſſen verkröpften Hauptgeſims iſt in ſchon geometriſchen Formen durch leichte Stuckumrahmungen für drei glanzvolle Fresken Tiepolo's getheilt. Der anſtoßende Kuppelraum iſt dunkel, der noch nach den Grundideen, nicht aber in den Formen Pozzo's gehaltene Altar ermöglicht den Durchblick in einen letzten, ſeitlich mit Halbkreiſen abgeſchloſſenen Sakriſteiraum. Die Façade iſt groß entworfen: vier auf Würfeln ſtehende korinthiſche Säulen, darüber ein ſchlichter Giebel, eine weitere korinthiſche Ordnung um das Portal, deſſen Geſims in den ſeitlichen Interkolumnen als Platte erſcheint. Dieſe trägt ſchon den Mäander, das Merkmal beginnenden Klaſſicismus'. Aber nicht dieſer kleine Vorbote allein, auch die Trockenheit der ganzen Architektur verkündet die neue Zeit.

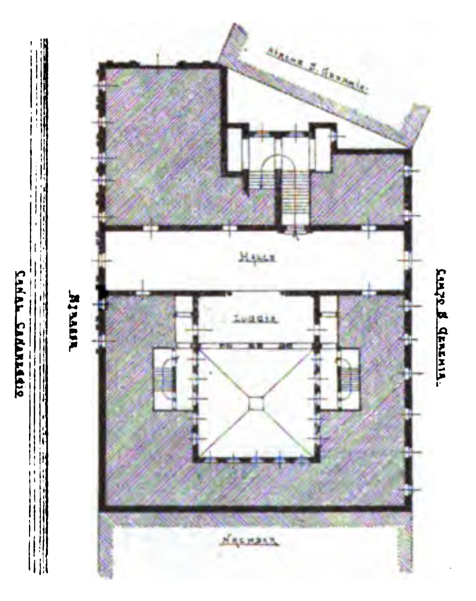


Fig. 136. Palazzo Labia zu Venedig. Grundriss.

Weniger glücklich iſt S. Filippo Neri (1719) in Vicenza, ein einſchiffiger rechtwinklicher Raum mit im Segment geſchloſſenem Chor und trocken gegliedertem Tonnengewölbe. Die Wände ſind durch große Säulenſtellung belebt, der Altar noch merkwürdig barock. Dieſelbe Eigenſchaft hat der Palazzo Vecchia, jetzt Thiene (1750) daſelbſt, deſſen verwilderte Architektur namentlich in der wunderlichen Säulenloggia römiſche Einflüſſe verräth.

In S. Ermagore e Fortunato (1728 -1736) in Venedig, meiſt

S. Marcuola genannt, war Massari an fremden Entwurf gebunden, aber in der 1745 begonnenen Kirche des Hospitals della Pietà (1745) tritt wieder dieſelbe Grundidee des Langhauſes, das hier zum Oval verkürzt wurde, in ſchon ſehr matter Bildung des Details auf. Ich habe mich nicht entſchließen können, in die zur Vollendung der an Riva dei Schiavoni gelegenen, unfertigen Façade aufgeſtellten Sammelbüchſen einen Beitrag zu ſteuern.

Wenn man Maſſari's kalten vornehmen Palazzo Grassi, jetzt Sina (1705—1745), in ſeinen untadeligen Verhältniſſen, ſeiner einfach ruhigen, aber ſchon ſo nüchternen Architektur mit dem von demſelben Architekten errichteten Obergeſchoß des Palazzo Rezzonico vergleicht, ſo ſieht man klar, daß er dort nach fremdem Entwurf arbeitete. Freilich verſtand er dieſen nicht mehr überall und war daher beſtrebt, deſſen ſtrotzende Kraft in akademiſche Regeln einzufangen. Aehnlich und wohl auch Massari's Werk iſt der Umbau des Palazzo Erizzo (1717), bei welchem Reſte der Frührenaiſſance allerdings in Kompoſition und einzelnen Details noch die Erinnerung überdauerten.

Als innere Einrichtung des Palazzo Rezzonico, bei welcher Tiepolo wieder ſich in ſeinen Fresken als großer Architekt erwies, entſtanden eine zweiarmige Treppe, ein ovales Veſtibül und die weite Halle, Gelaſſe von großartiger Raumentfaltung und reichſter, meiſt etwas unruhiger dekorativer Ausbildung. Eine Seltenheit für die Lagunen-Stadt iſt ein kleines Kämmerchen des erſten Geſchoſſes im reichſten und eleganteſten Rococo, das einzige mir bekannte Werk dieſer Stilrichtung in Venedig.

Der Palazzo Civran (1701) bei S. Giov. Chriſoſtomo erinnert wieder in Kompoſition und Behandlung der Glieder an die Anfangszeiten der Renaiſſance, an Sanmichele, wenngleich das eigenartig bewegte Leben derſelben ihm fehlt.

Noch lange hielt die Wirkung der Barockſchule Venedig's in immer mehr an Phantaſie herabſinkenden Werken nach. Ja, als der Klaſſicismus der allgemein herrſchende Stil wurde, als die dürre Kritik der nach Regeln urtheilenden Kunſtgelehrten, wie des *Tommaso Temanza*, den letzten Hauch freier Renaiſſancebewegung vernichtete, wurden ſie doch vor der völligen Erſtarrung durch das lebendige Beiſpiel Palladio's bewahrt. Noch ſpät erſtanden hier Werke wie *Carlo Corbellini's* ſchönräumige Centralkirche St. Geremia (1753), ja, wie *Maccaruzzi's* Façade der Kirche S. Rocco (1771), jener letzte Verſuch, im Stile der formenreichen Hochrenaiſſance. Wie ſchnell die Kunſt Maſſari'ſcher Richtung verging, beweist die Kirche St. Domenica zu Modena (1708) von *Tommaso Bezzi,* ein freudlos großſpuriger Centralbau mit ovaler Kuppel und unſäglich wüſter Façade.



VIII. KAPITEL.

CARLO MADERNA.



In Rom hatten die beiden Fontana noch einmal die Spätrenaiſſance in ihrer Strenge aufleben laſſen, den Halt der älteren Schule gegenüber den beginnenden Uebergriffen freierer Kunſtentfaltung gebildet; aber der Wechſel in der Auffaſſung der künſtleriſchen Ziele hatte den bedeutenderen unter ihnen zu gewiß unfreiwilligem Scheiden von der Papſtſtadt gezwungen. Der Bruch mit der Spätrenaiſſance ſchien ſomit ein endgültiger.

Dem Schüler und Neffen Domenico Fontana's, dem *Carlo Maderna* (geb. zu Biſſano in der Lombardei 1556, † zu Rom, 1629) gelang es jedoch unter Clemens VIII. (1592—1605) wieder in Rom feſten Fuß zu faſſen und ſich die Nachfolge in den zahlreichen Aemtern ſeines Oheims zu ſichern. Er übertraf denſelben freilich weitaus an Geiſt und Kühnheit, an den Eigenſchaften, welche nun bald die am Architekten meiſt geſchätzten wurden; er gab ſich leichter den freieren Regungen des neuen Stilempfindens hin, aber doch ſteht er noch feſt in der Ueberlieferung, welche das Leben und Wirken ſeines Lehrmeiſters erfüllt hatte.

Lange Jahre blieb er der leitende Architekt der ewigen Stadt und ſah ſich als ſolcher von dem größten Vertrauen ſeiner Zeitgenoſſen getragen. Das Bewußtſein dieſer ſeiner hohen Stellung hat bei ihm ein aus jeder künſtleriſchen That deutlich erkennbares Selbſtgefühl hervorgerufen, die in manchen ihren Aeußerungen zwar beklagens-

werthe, aber ftets das Bauwerk mit einer monumentalen Sicherheit erfüllenden Ueberzeugung, daß die von dem Meifter von St. Peter gefchaffene Architektur einen Fortfchritt gegen alle frühere bedeute. Hier ift kein Suchen und Taften mehr. kein Rückwärtsblicken, fondern eine zielbewußte Sicherheit, die auch den Befchauer der neu entftehenden Werke erfaßt. Alle Vortheile einer ftraff in fich abgefchloffenen und mit ihren Aufgaben gereiften Schule ftanden dem Künftler zur Seite. Nur von fo feftem Grunde aus war fo formficheres Wirken möglich.

Bei feinem Amtsantritte fand Maderna zunächft eine Anzahl unvollendeter Bauten vor, welche unter der kurzen Herrfchaft Urban's VII., Gregor's XIV. und Innocenz' IX. liegen geblieben waren; ihm wurde die Aufgabe zu Theil, fie zu vollenden. So die Entwürfe des *Francesco da Volterra* zum Palazzo Lancelotti und S. Giacomo degli Incurabili, ferner die etwas zu fchlank gerathene Kuppel und den Chor von S. Giovanni dei Fiorentini. Seine erfte felbftändige Arbeit fcheint die Façade von St. Susanna (1595—1603) gewefen zu fein (Fig. 2). Der hinter derfelben liegende altchriftliche Kirchenbau fteht in keiner Beziehung zu der neuen Front, ja die Seitenanficht wird durch lange Flügelbauten vollftändig verfteckt. Die Façade ift demnach ein ganz felbftändiges Schauftück und fchon als folches bezeichnend für Maderna als den Meifter, der dem Barock für Rom und fomit für die ganze Welt Thür und Thor öffnete. Es vollzieht fich nunmehr eine immer mehr fich geltend machende Verftärkung und Steigerung aller Bauformen. Um das reich verzierte Thor erhebt fich eine korinthifche Säulenordnung mit fchlichtem Giebel. An diefelbe, etwas zurückftehend, reihen fich noch einmal je zwei gekuppelte, eine Nifche umfaffende Vollfäulen und daran, wieder in einer Rücklage, eine ähnliche Pilafteranordnung. Der Architektur foll durch diefe Anlage der Eindruck größerer Tiefe, eine perfpektivifche Wirkung gegeben werden. Um aber nicht allzu maffige Schatten zu erzielen, werden die Säulen zu etwa einem Dritttheil in tiefe Rinnen eingelegt. Das Obergefchoß wiederholt den Gedanken des unteren, bedient fich jedoch hierzu nur der Pilafter. Das an fich in fchönem Verhältniß gebildete Mittelfenfter leidet unter dem Umftand, daß es in gar keinem Zufammenhang oder doch in einem nur ganz künftlich erzeugten mit dem Schiff fteht. An den Seiten find gefchwungene Anläufe angebracht; der breite Giebel, deffen Feld das Mittelrifalit als Kropf durchfchneidet, genügte dem Meifter nicht als Abfchluß; er verdoppelt feine Linien, indem er eine an fich ganz zwecklofe Baluftrade über demfelben auffteigen läßt. In all diefem zeigt fich eine abfichtliche Bereicherung der nur fchmückenden Gliederungen. Doch ift das Detail noch formenftreng, wenngleich nicht mit alter

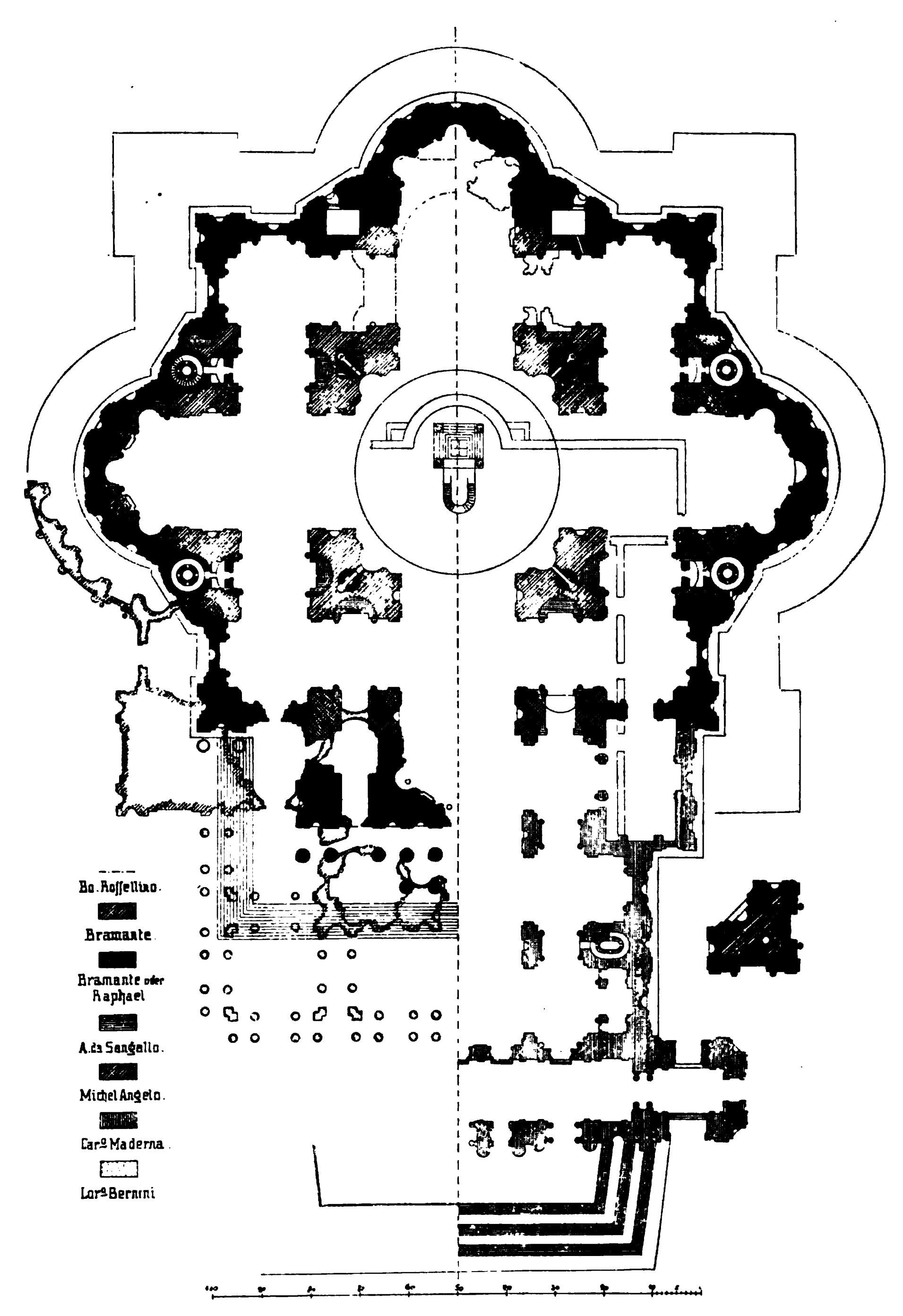


Fig. 137. St. Peter zu Rom. Darstellung der Grundrissentwicklung.

Liebe behandelt. Einzelne Motive, wie die Durchführung der Bänder unter den Kapitälen über die Wandflächen zwichen denſelben und die Ornamentation der ſo abgetrennten Felder, wurden noch direkt von Giacomo della Porta entlehnt. Die Schattenwirkungen ſind noch beſcheiden, und man könnte ſich den Bau als freien Entwurf ſchon gefallen laſſen, wenn ſeine innere Unwahrheit ſich nicht allzu laut geltend machte.

Als Jugendarbeit Maderna's im Palaſtbau kann der Palazzo Mattei di Giove (um 1602) bezeichnet werden, der in vielen Beziehungen mit dem Palazzo Lancelotti verwandt iſt. Nach Art der Villen wurde die an einer Seite mit dreimal drei Arkaden, auf zwei anderen von Fenſtern belebte Hoffront mit antiken Reliefs nach maleriſchen Grundſätzen geſckmückt und ſo eine freundlich heitere Wirkung erzielt. Der Grundriß, das Detail der Arkaden, Fenſter und Thüren ſind von einer wohl zu beachtenden Vornehmheit und Strenge, wie auch der Grundriß mit Sorgfalt ausgearbeitet erſcheint. Die Façade endlich entſpricht dem römiſchen Syſtem, ohne ein hervorragendes Geſchick in ſeiner Anwendung erkennen zu laſſen.

Maderna's Name iſt unvergänglich mit dem größten Bau der Chriſtenheit, mit St. Peter verknüpft. Freilich findet der Meiſter heute wegen ſeiner Thätigkeit an demſelben mehr Tadel als Anerkennung, ja ſein ganzes Wirken erſcheint Vielen als ein unverzeihlicher Frevel am Geiſte Bramante's und Michelangelo's. Nicht um über ihn zu richten, ſondern um ſeine Bauthätigkeit aus den obwaltenden Umſtänden und Anſchauungen zu erklären, ſei hier näher auf die Baugeſchichte der Peterskirche eingegangen.

Schon bezeichneten wir *Domenico Fontana* und *Cigoli* als diejenigen Künſtler, die das Langhausſyſtem des Geſù auf St. Peter zu übertragen vorſchlugen. Nicht ganz nach des Erſteren Plane, doch im Grunde nach demſelben Syſtem, führte dann endlich Maderna das große Werk aus. Es iſt bezeichnend, daß der Meiſter, welcher formal am entſchiedenſten zu der Richtung Michelangelo's ſich bekannte, deſſen Ideal des katholiſchen Kirchenbaues in ſeinen Grundzügen zu beſeitigen beſtimmt war.

Die ungeheure Ausdehnung des St. Peter (Fig. 137 u. 138) ſcheint das Bedürfniß nach einigen geſchloſſenen, zu gottesdienſtlichen Handlungen geeigneten Kapellen hervorgerufen zu haben. Dieſe mußten in das Grundrißſyſtem eingegliedert werden. So entſtand die Abweichung von Fontana's Plan, welche nunmehr zur Durchführung kam. In der Achſe des nördlichen und ſüdlichen Flügels des Umganges um die Mittelkuppel wurden gegen Weſten zunächſt zwei rechtwinkliche Kapellen angefügt, völlig für ſich abgeſchloſſene Bauten von mächtigen Verhältniſſen, die nur wegen des in Bezug auf die ganze Kirche gewählten, übermächtigen Maßſtabes des Details nicht zur vollen Raum-

wirkung gelangen, aber gerade um deswillen auch von allen Uebertreibungen hinfichtlich der Zahl der verwendeten Schmuckformen frei bleiben und nochmals voll die Eigenart der Spätrenaiffance und ihrer fo bedeutenden Kapellenbauten zufammenfaffen. Zwifchen die Kapellen und das nunmehr verlängerte Langhaus, alfo in der durch die Kuppelpfeiler feftgeftellten Breite legen fich zwei Seitenfchiffe zu je drei Gewölbjochen an den öftlichen Umgangsflügel. Die ganze Anlage des Langhaufes läßt an einigen Merkmalen den Einfluß des Gefù erkennen. Zunächft wurde das Mittelfchiff thunlichft verbreitert. Während es in dem älteren Theile an der Kuppel 24,2 m Spannweite von Pilafter zu Pilafter mißt, gab Maderna feinem Anbau deren 26,9. Da nun die Achfe der Seitenfchiffe nicht verlegt werden konnte, mußte diefe Aenderung der Hauptfchiffsdispofition auf die Breite jener befchränkend wirken. Während die Kapellen am Ende der Seitenfchiffe eine Breite von 13,6 m haben, fchrumpft diefe im Langhaus auf 11,0 m zufammen, fo daß die in der Achfe jedes Joches angebrachten Kuppeln eine ftark ovale Grundform erhalten mußten. Für die Kapellen blieben nur noch je zwei Joche frei. Diefelben konnten dafür in beliebiger Tiefe angelegt werden, da die Seitenfaçade fchon durch die beiden großen Sonderkapellen von der Breite der alten Centralanlage unabhängig geworden waren. Wenig glücklich ift die Weftendung der Kirche, deren letzter Arkadenbogen mit einem Halbpilafter abfchließt, während man eine Wiederholung des kräftigen Syftems gekuppelter Stützen oder wohl noch beffer einen Segmentabfchluß erwartet, wie ihn die meiften früheren Künftler geplant hatten.

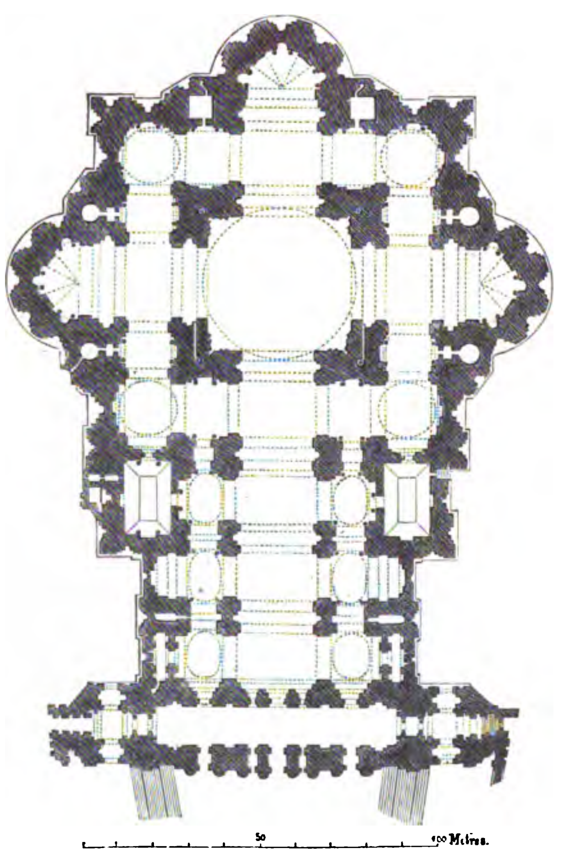


Fig. 138. St. Peter zu Rom. Grundriss.

Die Durchbildung des Aufriffes des Langhaufes gab Maderna wenig Gelegenheit zu felbftändiger Kunftentfaltung. Die Anordnung war gegeben und es ift fein beftes Verdienft, diefelbe treu eingehalten zu haben. Der Aenderungen machten fich nicht allzuviele nöthig, zunächft hinfichtlich der Beleuchtung. Bei dem Centralbau Michelangelo's genügten die Fenfter an den Apfiden und Eckkapellen, fowie das mächtige Licht der Kuppel zur Beherrfchung des weiten Raumes. Nicht fo im Langhaufe. Daher mußte das Tonnengewölbe durch große Oberlichtfenfter nicht eben zu feinem Vortheile durchbrochen werden. Doch ift die befcheidene Wirkung derfelben anzuerkennen, die zu einem für die Stimmung des Baues bedeutungsvollen Lichtwechfel führte. Denn von dem Mittelton, welcher in den vorderen Jochen des Langhaufes herrfcht, verdunkelt fich die Kirche langfam gegen den Kuppelraum zu, um dann diefen im vollften Glanze und fomit doppelt wirkungsvoll erfcheinen zu laffen. Wo Maderna hinfichtlich der Details freie Hand gelaffen wurde, zeigt er die wuchtigen, nicht eben fehr durchgeiftigten, aber ftreng gezeichneten Formen der Schule Vignola's ohne hervorragend barocke Neigungen.

Die Frage, in wie weit Maderna fchuld an dem viel befprochenen Umftande habe, daß das Innere von St. Peter kleiner wirkt, als es wirklich ift, fei hier noch in Betracht gezogen. Daß die Engel der Taufbecken an den erften Pfeilern und die derbe Inkruftirung der letzteren nicht allein die Schuld tragen, beweist der Umftand, daß der Eindruck beim Blick von Querfchiff zu Querfchiff, der uns doch ganz rein die Raumgeftaltung der Centralanlage wiedergiebt, kein wefentlich anderer ift. Nicht die Einzelheiten find hierfür die Veranlaffung, fondern die große Schlichtheit der Grundformen, der Umftand, daß mit der Größe des Baues nicht die Zahl fondern nur das Verhältniß der Einzelheiten gewachfen ift. Wo dies nicht der Fall ift, wie z. B. an gothifchen Domen, deren Gliederungen ftets in einer gewiffen Beziehung zu der Größe des fie fchaffenden Menfchen verbleiben, wo mithin die Fülle kleiner Sondererfcheinungen den Maßftab für die Schätzung der Hauptverkältniffe giebt, wird der Größeneindruck viel fchneller und mächtiger auf den Eintretenden wirken. Es ift aber fraglich, ob diefes Hinwirken auf das Erftaunen, welches ja vielleicht die Abficht der Bauherren und auch der Baumeifter war, auch wirklich die eigentliche Aufgabe eines Denkmals wie des St. Peter fei. Der mächtige Raum des vatikanifchen Domes ergreift unverkennbar die Seele des unbefangenen Befchauers mit zwingender Gewalt, obgleich ihn jeder unter dem Eindruck der von Bernini mit Aufwand von fo ungewöhnlich gefchickter Berechnung in ihrer Größenwirkung gefteigerten Façade betritt. Man empfindet alsbald

deutlich, in einem der größten Räume der Welt zu ſein. Aber man kann ſich den vollen Umfang desſelben nicht alsbald vergegenwärtigen. Vielmehr entdeckt man die rieſigen Verhältniſſe in ihrer ganzen Größe erſt nach und nach. Ein in weiter Entfernung wandelnder Menſch giebt plötzlich den Maßſtab für die erſtaunliche Weite zu ihm und ſomit auch für die benachbarten Theile des Bauwerkes. Selbſt wenn man die Kirche mit ganzer Seele erfaßt zu haben glaubt, offenbart ſich bei jedem prüfenden Blick, daß das Bild derſelben immer wieder kleiner iſt als die Wirklichkeit. St. Peter enttäuſcht die flüchtigen Beſucher, um jenen, der in ihm heimiſch geworden iſt, ſtündlich neu zu überraſchen. Es iſt ein Theil der Unendlichkeit in ihm, in ſofern, als auch dieſe immer größer iſt, als die Vorſtellung derſelben. So iſt er ein ächtes Denkmal der päpſtlichen Allgewalt, groß nicht durch die Kleinheit der Theile, ſondern durch den Einklang gewaltiger Maſſen.

Wie im Inneren, ſo zeigte ſich Maderna auch an der Façade (Fig. 139) als unter Michelangelo's Einfluß ſtehend. Sichtlich wirkte deſſen Modell, auch bei der Geſtaltung dieſes Bautheiles nach. In dieſem hatte der Altmeiſter eine Reihe von zehn Säulen und vor die mittleren vier derſelben eine zweite angeordnet, welch letztere einen Giebel tragen ſollte. Die Verhältniſſe dieſer Säulen wären die rieſigſten geworden, denn ſie hätten denjenigen der Façade Maderna's entſprechen müſſen, alſo die Höhe von 27,5 m zu betragen haben.[1]) Wenn es gleich vermeſſen erſcheint, ſolcher jedem Vergleiche ſpottender Größe gegenüber ohne Anſchauung urtheilen zu wollen, ſo darf doch wohl die Vermuthung ausgeſprochen werden, daß ein ſo einfacher Plan bei ſolcher Größenſteigerung ſich wohl nur ſchwer mit der Vielgeſtaltigkeit der Kuppelanlagen würde in Uebereinſtimmung haben bringen laſſen. Gewiß aber wird dieſe Halle in ihrer Schlichtheit nicht den gewünſchten Eindruck der Größe gemacht haben. Dies ſcheint auch Michelangelo dazu veranlaßt zu haben, die ſchwere, doch reicher gegliederte Attika einzuſchieben, die über den ganzen Bau nicht eben zu deſſen Vortheil ſich erſtreckt. Maderna, dem es ja an Raum nicht fehlte um Michelangelo's Façade anzuwenden, der auch mit den Mitteln nicht zu kargen brauchte, verblieb zwar in den Hauptmaſſen des Aufriſſes bei dem älteren Gedanken, war aber entſchieden bemüht, den rieſigen Säulen, deren Eintönigkeit er fürchtete, einen intereſſanten, ſie in ihrer Wirkung ſteigernden Hintergrund zu geben, indem er den beiden Stockwerken der Seitenfaçaden auch hier in den Interkolumnen Ausdruck lieh, indem er ferner die Hauptſtützen

---

[1]) Die Säulen des Caſtortempels am Forum meſſen 14 Meter, die Trajansſäule 27 Meter, diejenige auf Piazza Colonna 26,5 Meter Höhe.

zu gruppiren fuchte, Vor- und Rücklagen und überhaupt eine belebte Breitfront felbft über die Grenzen des Langhaufes hinaus fchuf. Es blieben die an fich gegebenen Höhenverhältniffe an Säulen, Gebälk und Attika, es blieb der Vorbau von vier Säulen mit dem Giebel, aber das Ganze wurde nicht frei vor der Façade, fondern in Verbindung mit derfelben durch Dreiviertelfäulen als Rifalit angeordnet. Daran fchloßen



Fig. 139. St. Peter zu Rom. Anficht mit den von Maderna beabfichtigten Thürmen.

fich noch je zwei Halbfäulen, die das Portikusmotiv erfetzen follten, das um der ftarken fenkrechten Theilung willen in den neuen Entwurf nicht gepaßt hätte, und fchließlich wurden die offenen Flügelbauten, die von jeher dazu beftimmt waren, Thürme zu tragen, durch verkröpfte Pilafter als befonders ftarke Eckpfeiler gekennzeichnet. Diefe Thürme Maderna's waren als ftattliche, doch in der Architektur noch maßvolle Aufbauten gedacht, beftanden aus einem in korinthifche Ordnung eingekleideten

Gefchoß und darüber einer helmartigen von Konfolen und Kandelabern begleiteten Kuppel. Zum Verftändniß der künftlerifchen Abfichten Maderna's find diefe beiden auffallenden Eckbauten an der Façade unbedingt nöthig. In denfelben bricht er freilich völlig mit dem Gedanken des Centralbaues und nicht mit Unrecht; denn das was an der heutigen Geftaltung von St. Peter zumeift ftört ift die Unentfchiedenheit zwifchen den beiden großen Kirchenfyftemen. Die Thurmbauten an der Façade follten diefelbe aufheben und nun dem Langhausbau das endgültige Uebergewicht, wenigftens für die Befchauer vom Petersplatz aus, geben.

Die beachtenswerthe Anordnung des Thores, das Einftellen kleinerer Säulen zwifchen den großen ift mit kluger Berechnung gewählt, wie auch in dem Wechfel der Fenfter fich vorfichtige Berechnung der Wirkung und verftändnißvolles Anlehnen an das Beftehende bekundet. Wenn trotzdem der Eindruck nicht völlig befriedigt, wenn man fich angefichts der fcheinbar dem Mauerkern nur angehefteten Hauptarchitektur nicht des Gedankens erwehren kann, daß hier tiefe Schatten, freie Geftaltung der Säulen, etwa in den mächtigen Formen der Hauptfaçade von S. Giovanni in Laterano am Platze gewefen wären, fo muß man entfchuldigend bedenken, daß die wagrechten Linien gegeben, dem Architekten überhaupt die Hände fehr gebunden waren, fobald er fich nicht von der Architektur der Seitenfaçaden losfagen wollte. Die Erfahrungen an der Façade von St. Peter find es gewefen, die Chriftopher Wren beftimmt haben mögen, an feiner Londoner Paulskirche überhaupt von der Anwendung einer Ordnung abzufehen. Aber man thut Maderna Unrecht, wenn man feine künftlerifche Kraft nach der heutigen, der Thürme entbehrenden Façade beurtheilt. Erft durch diefe wird die Gruppirung des Baues klar, die Silhouette lebendig, die Kuppel künftlerifch zurückgedrängt, wird die Breite gemildert, das Uebergewicht der Attika herabgemindert, ein neuer künftlerifcher Einklang erzeugt. Denn nun erft trennt fich die Front in Mittelrifalit, Rücklagen und Flügelthürme, während die erdrückende wagrechte Linie der abfchließenden Attika ohne die Thürme jene Gliederung künftlerifch aufhebt und das Ganze zu einer mehr oder minder formlofen Maffe werden läßt.

Die Ausbildung des zwifchen Façade und Langhaus gebildeten Veftibüles ift eine der beften Arbeiten Maderna's, in welcher er fich als kraftvoll fchaffender, zugleich formal wohl ausgebildeter Architekt bekundet. Es find dies ja fchon Räume von den Verhältniffen ftattlicher Kirchen. Aber doch ift ihnen bei hoher Pracht der Durchbildung gefchickt das Gepräge des Vorraumes aufgedrückt, indem ihr Schmuck zwar als ein weltlich frifcher gebildet ift, aber doch des traulicheren

Reizes des Wohngemaches oder des prunkenden Glanzes des Feftfaales entbehrt.

Ein weiteres gemeinfchaftlich mit *Martino Ferrabosco* ausgeführtes Werk Maderna's ift die Konfeffion vor dem Grabe S. Peter's, eine Prunkarchitektur von für den Zweck zu großer Weltlichkeit und ohne hervorragende künftlerifche Wichtigkeit.

Neben dem großen Werke feines Lebens können die übrigen Bauten Maderna's nur eine nebenfächliche Theilnahme einflößen. Die innere Einrichtung von St. Maria della Vittoria (1605), ein Werk von unerhörter Marmorpracht, ift künftlerifch nicht hervorragend und gehört außerdem in ihren wichtigften Theilen dem Bernini an, am weiteren Ausbau des Quirinal's (1606) und des Palazzo Strozzi konnte er neue Gedanken nicht zum Ausdruck bringen, ebenfowenig an der Erneuerung von St. Maria sopra Minerva (1606). Dagegen verdient die prachtvolle Treppe des Palazzo Chigi (1587) an der Piazza Colonna Erwähnung, eine jener großartigen, aber nüchternen geradläufigen, breiten und vollkommen bequemen Anlagen, welche erft zu diefer Zeit Bedürfniß des neuen Rom wurden. Das in bereits derbem Barock gehaltene Detail diefes Gebäudetheiles gehört wohl dem Ausbau durch *Vincenzo della Greca* (1630) an, durch welchen auch der Hof feine finnlofe und häßliche Ausbildung erhalten haben mag. Einer der mächtigften Bauten Maderna's ift noch der Palazzo Chigi, fpäter Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi, an Piazza SS. Apostoli, deffen prachtvoller, fpäter erweiterter Hof zu den vornehmften Rom's gehört: unten das Palladiomotiv mit fchönen toskanifchen Säulen, darüber eine Gliederung durch jonifche Pilafter, dazwifchen Bogen und eingeftellte Fenfter; Alles ift klar, einfach und bedeutend gehalten.

Seinen letzten großen Entwurf, denjenigen des Palazzo Barberini (1624 begonnen)[1], für Papft Urban's VIII. (1623—1644) Neffen Francesco Barberini zu vollenden, verhinderte ihn der Tod. Die Frage, inwieweit feine beiden Nachfolger *Bernini* und *Borromini* denfelben änderten, ift eine offene. Ganz unverkennbar hat beim Entwurf der Seitenfaçaden der Palazzo Borghese als Vorbild gedient. Auch hier find in zwei und zwar den beiden unteren Gefchoffen die Fenfter von Lifenen umrahmt, ift das Erdgefchoß innerhalb derfelben gequadert. Das oberfte Stockwerk entbehrt diefer wenig wirkungsvollen Gliederung. In einfacher Folge erftreckt fich fo die auf ftattlicher Höhe gelegene Façade gegen die Piazza Barberini hin ohne andere Unterbrechung als durch einen Balkon, mehr durch die gewaltige Maffe, als durch den architektoni-

[1]) H. Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem, Rom 1642, II. Aufl. 1647.

schen Gehalt wirkend. Diesem Flügel parallel läuft ein zweiter, ganz gleich ausgebildeter; beide mächtige Gebäudetheile zeigen unverkennbar Maderna's Kunstart. Nicht so der zwischen dieselben geschobene breite Trakt, der nach beiden Seiten als Rücklage hinter den vorspringenden Flügeln erscheint. Das ganze Erdgeschoß des letzteren wird zum Vestibül, erscheint nach Außen als offene Halle, deren rusticirte Pfeiler und Bogen in einer noch ganz in alter Strenge gezeichneten toskanischen Pilasterordnung mit reichem Triglyphengesims stehen. Nur in der Achse sind den Balkon tragende Säulen angewendet. Die über dieser unteren sich erhebende zweite jonische Halbsäulenordnung wird von Lisenen begleitet, welche die Rundbogenfenster wie in Füllungen hinein gezeichnet erscheinen lassen. Dieser Gedanke dürfte auch noch dem Maderna angehören, nicht aber die Schrägstellung der Gewände in der dritten, aus Bündeln von je einem ganzen und zwei halben korinthischen Pilastern gebildeten Ordnung. Denn diese nach den Gesetzen der Reliefperspektive geschaffene Fensterumrahmung soll den Eindruck einer größeren Mauertiefe und Massenhaftigkeit hervorrufen — ein Motiv entwickelter Barockkunst. Ebensowenig gehörten die kleinen Rücklagen zu Seiten der Loggia, hinter welcher die Treppen liegen, die innere Einrichtung und die Hinterfaçade dem ersten Entwurfe an. Vielmehr ist anzunehmen, daß Maderna die Loggia mit einem geschlossenen Halbgeschoß beendet und somit dem Hauptgesims der Flügelbauten untergeordnet zu sehen wünschte.

Vergleicht man diesen Palast mit früheren verwandten Arbeiten, so zeigen sich im Aufriß wenig Veränderungen. Ueberall noch das feste Schema, in Achtung vor dem Hauptgesims, mäßige vertikale, große horizontale Theilungen, der Mangel an Ordnungen, im Grundriß die Gruppirung rechtwinklicher Räume um einen ebenso gestalteten, hier allerdings nur zur Hälfte ausgeführten Hof; bis auf den später fertig gestellten Mittelbau eine klare, aber der innigen, wohnlich bequemen Verbindung entbehrende, nicht im höheren Sinne künstlerische Raumvertheilung, eine gute, durch ununterbrochenes Schaffen in den mächtigsten Verhältnissen gehobene Schulung, aber wenig eigene Thatkraft, wenig von dem sprudelnden Geist, der im Anfang des 17. Jahrhunderts das außerrömische Italien schon ganz erfaßt und durchtränkt hatte.

Nur in einem Gebiete zeigt sich diese Richtung auch schon bei Maderna: dort, wo er die Architektur zur Landschaft stimmen und aus dem Monumentalen in das Anmuthige übergehen will. Zwar sind die berühmten Springbrunnen auf der Piazza di S. Pietro mit ihren edel profilirten Becken und auf achteckigem Fuß sich erhebenden Schalen, den prächtigen pilzartigen Bekrönungen, auf welche das Wasser auf-

schlägt, um dann in breitem Fall herabzustürzen, im Detail wie im Gesamtentwurf unvergänglich edele Vorbilder strengerer Auffassung; zwar steht die Fontaine auf Piazza Scossacavalli, die etwas minder zierliche im Hof und namentlich die reizende Anlage vor dem hinteren Thor des Vatikans denselben an Trefflichkeit des Aufbaues wenig nach; aber in den Wasserkünsten des Vatikanischen Gartens tritt schon der Naturalismus in einem Maßstabe hervor, der im Gegensatz zu der scherzweisen Verwendung desselben durch die früheren Meister steht. Da ist vor Allem dem künstlichen Felsbau ein unmäßiges Recht eingeräumt: von Bastionen eingefaßte Grotten, Terrassen mit Höhlen, aus denen Drachen Wasser hervorspeien u. s. w., sind mit demselben erfüllt, ein Schiff — la Galera — erscheint als Quell unzähliger Wasserstrahlen. In der Grundrißbildung zeigt der Vatikanische Garten selbst jedoch, soweit er Maderna's Werk ist, noch ganz den architektonischen Zug der Zeit.

Die schwankende Stellung zwischen dem Einfluß der strengeren älteren und dem Streben einer bewegteren formenreichen neueren Kunstart theilt mit Maderna der große Maler *Domenico Zampieri*, genannt *Domenichino* (geb. zu Bologna 1581, † zu Neapel 1641), der sich auch als tüchtiger Baumeister erwies. Noch herrschte sichtlich die alte Vorliebe für Maler als Leiter der Villenbauten in Rom, denn außer dem Antheil an der Villa Negroni werden die Villen Belvedere in Frascati und Ludovisi in Rom (gegen 1620) als sein Werk bezeichnet. An letzterer ist das Architektonische unbedeutend. Das kleine Kasino am Eingang zu dem umfangreichen, jetzt gänzlich veränderten Garten ist außen ganz schlicht und an der Innenseite in sehr willkürlichen, Schmuckformen gehalten. An dasselbe gelangt man vom vorderen Gartenplatze erst über eine Brücke und eine von Graben und Treppen umgebene Terrasse. Der Garten theilte sich wieder durch große architektonische Linien, als deren Endpunkte die Thürme der antiken Stadtmauer gewählt wurden. Eine Galerie für antike Statuen befand sich zur Rechten, zur Linken in weiterer Entfernung ein malerisches, um ein mittleres Belvedere im griechischen Kreuz gruppirtes Gartenhaus, das Casino dell' Aurora, welches bekanntlich *Guercino* (1620) ausmalte. Die Gartenanlage stammt mithin aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und kann daher nur in einzelnen Details ein Werk *Lenôtre's* sein, dem sie sonst zugeschrieben wird.

Weitaus bedeutender ift Domenichino's Antheil an einem der großartigften Kirchenbauten des neuen Rom, an S. Ignazio (1626 begonnen), der nach zwei von ihm gefchaffenen Plänen durch den Jefuitenpater *Oratio Grassi* ausgeführt wurde (Fig. 141 und 142). Die Verwandtfchaft mit dem Gefù ift eine unverkennbare. Die Differenz im Grundriß befteht faft nur darin, daß bei S. Ignatio die Kuppelpfeiler jener im Gefù angeordneten Kapellen entbehren und daher das Zwifchenglied zwifchen Langhausarkaden und Kuppel fehlt und ferner darin, daß die Kapellen, zwar je ein unter eigener Kuppel gefchloffenes Bauglied, doch unter fich durch breite, an den Seiten von jonifchen Säulen eingerahmte Oeffnungen verbunden, zufammen felbftändige Nebenfchiffe bilden. Ebenfo ftehen zu Seiten der Pfeiler des Langhaufes Säulen, welche die Arkadenbogen tragen. Ueber den korinthifchen Doppelpilaftern der Pfeiler ruhen das Gurtgefims, die Attika und das mächtige Tonnengewölbe. Auch hier find die Arkaden durch eingeftellte Säulen bereichert. Dem Streben nach größerem Reichthum war fomit Genüge gethan. Aber der heutige Eindruck der Kirche, der durch *Pozzo's* meifterhafte Dekoration beherrfcht wird, ift wieder nicht dem älteften Plane, mithin weder dem Domenichino noch dem Graffi zuzufchreiben. Entkleidet man im Geifte den Bau jenes fprudelnd reichen Schmuckes, fo wird man wieder die edle Einfachheit und monumentale Würde und Raumfchönheit der Spätrenaiffance in ihm finden, obgleich das Detail, namentlich dasjenige der großen Hauptglieder, wie z. B. die Bildung der kanellirten Pilafter, des über ihnen verkröpften Gefimfes, trotz feines Reichthums trocken und wenig erfreulich ift.

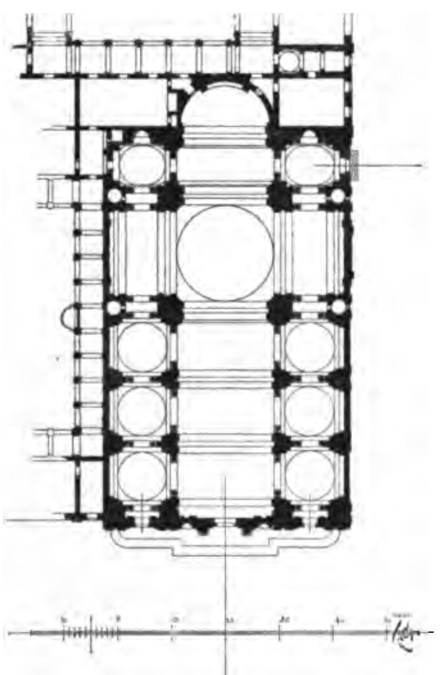


Fig. 140. S. Ignazio zu Rom. Grundriss.

Die Künftler geringerer Bedeutung fühlten fich in diefer Zeit des Umfchwunges noch weniger ficher in der Behandlung der architektonifchen Formen. So *Giovanni Battista Soria* (geb. 1581, † 1651), welcher feinem inneren Wefen nach ftark von der Spätrenaiffance durchdrungen war, doch der neuen Schule zuftrebte. Er zeigte eine gewiffe Vorliebe für Werke des Kupferftechers *Giovanni Battista Montano* (geb. zu Mailand 1534,

† zu Rom 1621), welche er in verſchiedenen Bänden [1]) herausgab. Die vielfachen Umbildungen des Centralbaues, die nirgends große, aber ſtets anheimelnde, an deutſche Meiſter erinnernde Behandlung des Details zeigen Montano als einen zwar handwerksmäßig arbeitenden, doch für die Zeit beachtenswerthen Meiſter. Es iſt zugleich bezeichnend, daß er ſeine Ornamente ſelbſt „capricciosi“ nennt, mithin ihrer barocken Eigenart als eines Vorzuges ſich rühmt. — Als Architekt hat Soria dadurch Bedeutung, daß er noch einmal eine Anzahl Kirchenfaçaden in der einfacheren ſtrengeren Form ſchuf, aber zugleich ſich vor der neuen Schule beugte, ohne den inneren Beruf zu beſitzen, ihrem genialiſchen Weſen zu folgen. Von ihm iſt die ziemlich nüchterne Vorhalle doriſcher Ordnung von S. Criſogono in Trastevere (1623); die wirkungsvolle, dreiachſige und zweigeſchoſſige Façade von St. Catarina da Siena (1630), welche zu den glücklicheren Kompoſitionen jener Zeit gehört; das pilonenartige Portal vor dem Vorhof von S. Gregorio Magno (1633), welches ſich in drei Rundbogenportalen zwiſchen gekuppelten, joniſchen Pilaſtern oberhalb einer hohen Freitreppe erhebt und von einem wohlgebildeten, zweiten Geſchoß überragt wird; und ferner die ſichtlich der Maderna's benachbarter Kirche St. Suſanna nachgebildete Façade von St. Maria della Vittoria (gegen 1630), welche den Namen vom Triumpf der katholiſchen Sache in der Schlacht am Weißen Berge bei Prag trägt, ein nach dem Schema des Geſù angelegter, räumlich beſcheidener, nur infolge ſeines überreichen, inneren Schmuckes viel beſuchter Bau mit niederer Kuppel, deſſen Façade ſich durch vollſaftiges, ſtämmiges, ja faſt grobes Detail und ſchon ſtarke Neigung für Verkröpfungen und Sonderbildungen aller Art auszeichnet.

Des *Rosato Rosati* 1612 erbaute Kirche S. Carlo ai Catinari erwehrt ſich wacker der im Zeitgeſchmack liegenden Abſonderlichkeiten ebenſo des *Vincenzo della Greca* maleriſch über einer hübſchen Freitreppe ſich aufbauende Kirche S. Domenico Siſto (1630) neben St. Caterina, welche im Detail noch eine gewiſſe Friſche und Urſprünglichkeit zeigt und durch die edle Bildung der Geſimſe, die ſtarke ſcheitrechte Theilung, die, wenn auch barocke, doch naive Behandlung des Füllornamentes in dem bekrönenden Giebel an norditalieniſche Bauten mahnt. Das Innere war mir unzugänglich.

Weiter verſuchte *Carlo Lombardo* (geb. zu Arezzo, 1559 † 1620)

---

[1]) Gio. B. Montani und Gio. B. Soria: Scielta d'varii tempietti antichi, Rom 1624. — Dieſelben: Diversi ornamenti capricciosi per depoſiti o altari, Rom 1625. — Dieſelben: Tabernacoli diversi, Rom 1628.

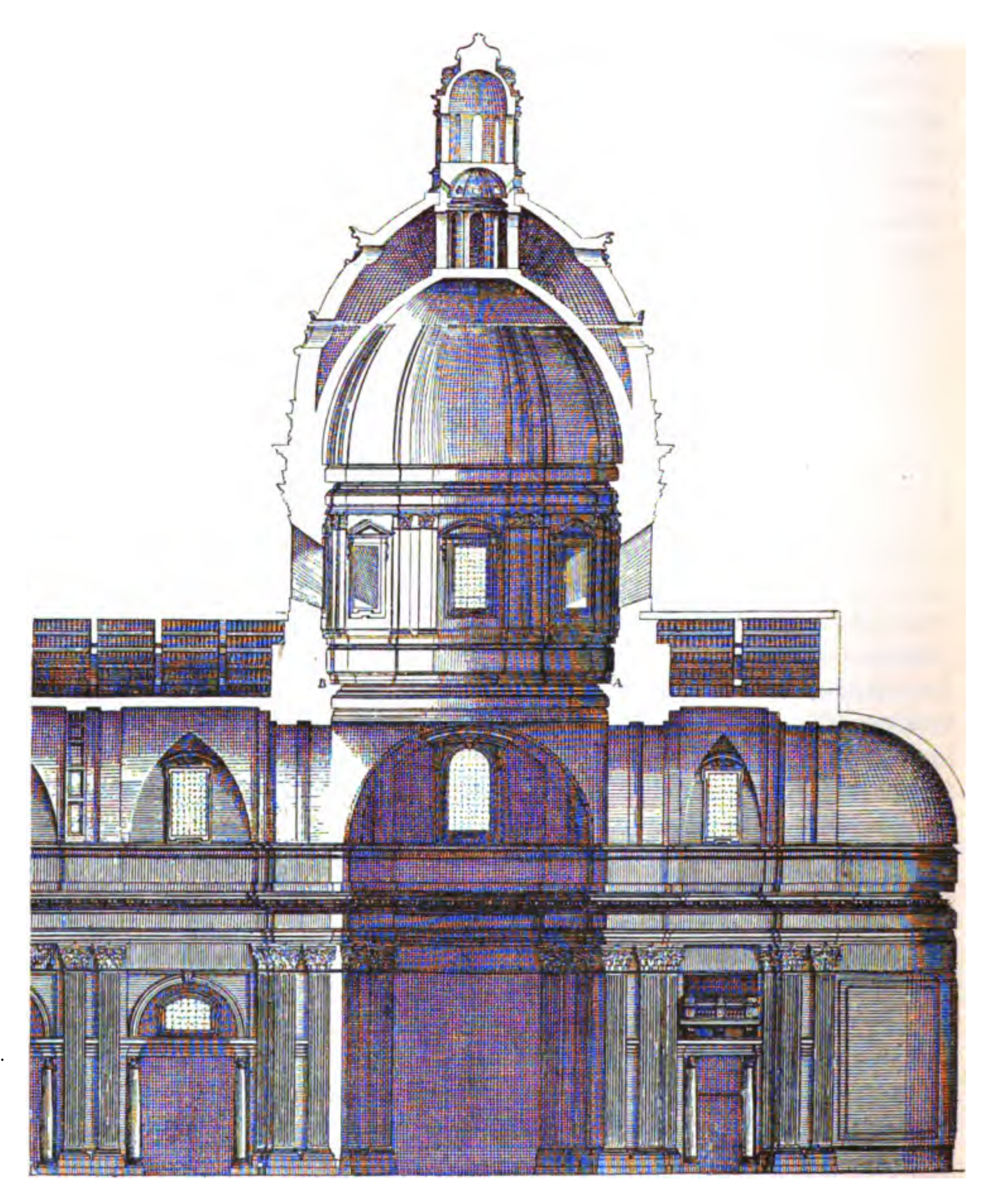
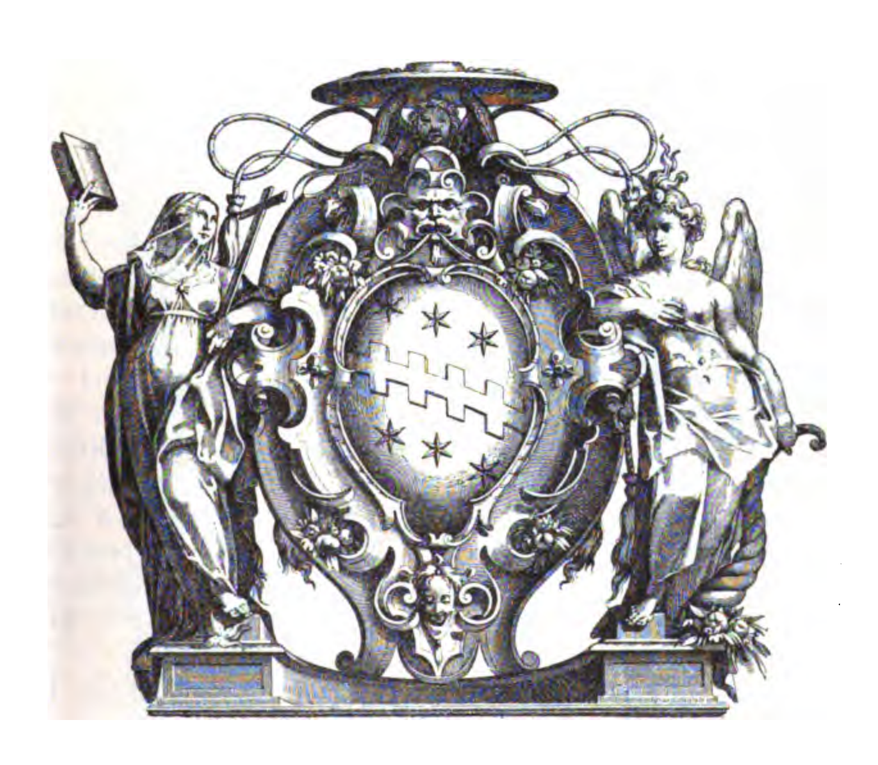


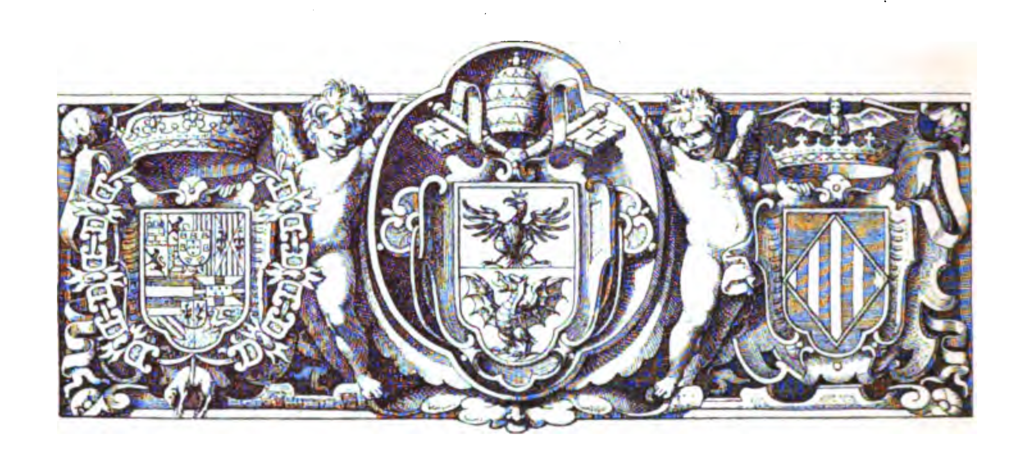
Fig. 141. S. Ignazio zu Rom. Längsſchnitt durch Vierung und Chor.

von dem auch die Anlage der römiſchen Villa Aldobrandini ſtammt, an der Kirche St. Francesca Romana (1615), auf dem Forum, zuerſt eine Kirchenfaçade mit einem Pilaſterſyſteme zu ſchaffen

und ſo mit tüchtigem Können und in wohlberechneter Formgebung den Bann des römiſchen Façadenſchema's zu durchbrechen.

Schließlich ſei noch des *Giovanni Maggi* Erwähnung gethan, der ſich durch die allerdings wenig künſtleriſche Darſtellung der Brunnen Roms im Stich bekannt machte und der Architekt *Donato Frosini*, der die ſtreng und edel gezeichneten Triumphbogen auf dem Kapitol beim Einzug des Papſtes Paul V. (1605) errichtete, Momentdekorationen, die ſpäter regelmäßig bei gleicher Gelegenheit nach neuem Plan entſtanden und in der Folgezeit die erſten Architekten Roms beſchäftigten.





IX. KAPITEL.

Bernini's Anfaenge.

Kein Künſtler der Welt hat gleiche Verehrung bei ſeinen Zeitgenoſſen gefunden, wie *Giovanni Lorenzo Bernini* (geb. 1599 zu Neapel, † 1680 zu Rom), keiner aber auch iſt ſo ſchnell und ſo tief in Mißachtung geſunken, wie der Meiſter, welcher während ſeiner langen Künſtlerlaufbahn, faſt zwei Menſchenalter hindurch, für den erſten Architekten und Bildhauer Roms und Italiens und ſomit der ganzen Welt galt. Wie ſeine Umgebung kaum Worte genug fand, ihn zu feiern, wie der ſtolzeſte König des Jahrhunderts, Ludwig XIV., ihn gleich einem Prinzen von Geburt empfing und hielt, ſo glaubte die ſpätere Kritik nicht genügend ſcharfe Ausdrücke finden zu können, um ſeine Werke zu verdammen. Sein Name wurde als bezeichnend für den höchſten Ungeſchmack ſprichwörtlich verwendet, derſelbe, welcher ſo lange Zeit als der glänzendſte, nur mit dem Michelangelo zu vergleichende Stern am Kunſthimmel geſtrahlt hatte..

Es wird ſo wenig unſere Aufgabe ſein, Bernini vor der Ueberſchätzung ſeiner auf dem geiſtigen Boden des Barock ſtehenden Zeitgenoſſen, wie vor der Unterſchätzung ſeiner, der folgenden einſeitig klaſſiciſtiſchen Periode angehörigen Feinde zu bewahren. Wir haben ihn im Rahmen ſeiner Zeit zu ſchildern und nur zu erklären, wie er zu Ruhm und wie zu Unruhm kam.

Bernini war ſchon als Kind bewundert, ſchon lange ein gefeierter Bildhauer, ſchon als der neue Michelangelo bezeichnet, ehe er ſich

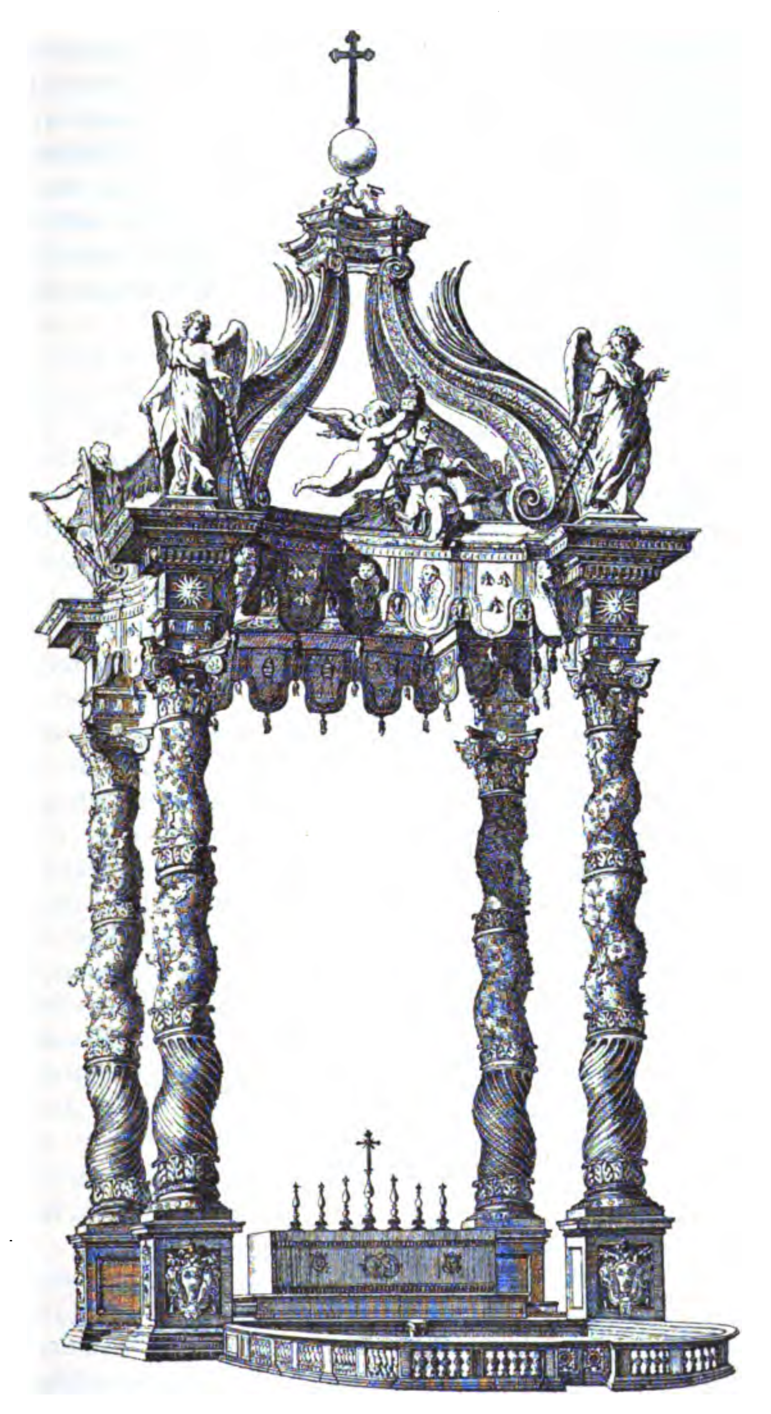


Fig. 142. St. Peter zu Rom. Tabernakel.

mit dem Regierungsantritt Urban's VIII. (1623—1644) der Architektur zuwendete, indem er das Tabernakel von St. Peter (—1633) (Fig. 142) entwarf und ausführte, jenes Werk, welches mehr als irgend ein anderes das Schickfal feines Schöpfers nach der guten, wie der fchlimmen Seite theilte. Aus früherer Zeit kennen wir nur die Façade der kleinen Kirche St. Bibiana (1625), eine fo fchlichte, maßvolle und ftreng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage, daß fchwerlich jemand in ihr die Erftlingsarbeit des gewaltigen Umbildners der architektonifchen Formen vermuthen wird.

Eines Tages befand fich Bernini, fo ift uns überliefert, mit Annibale Caracci, der aber fchon 1605, als Bernini nur 6 Jahre zählte, geftorben war, und andern tüchtigen Meiftern im St. Peter. Beim Umkehren foll Caracci gefagt haben, es werde eines glänzenden Geiftes bedürfen, um einen Altar zu fchaffen, der der mächtigen Kirche entfpräche. Und der junge Bernini foll geantwortet haben: Ach, würde ich es doch! (Ah, foss io quegli!). Beide Künftler waren alfo im Anblick des noch leeren Domes, felbft noch vor Fertigftellung des Langhaufes fich einig, daß ein Altar unter die Kuppel gehöre. Und deßhalb gerade hierher, während doch bei allen anderen Centralkirchen derfelbe in der Oftendung des Chores liegt, weil St. Peter zu groß ift, als daß ein Wandaltar den ganzen Bau beherrfchen könnte, weil der Chor zu lang und die Kuppel zu mächtig ift. Unter letzterer allein durfte der Altar ftehen, wollte er, wie er doch foll, im Mittelpunkt des Intereffes fich befinden. Stünde er nicht hier, fo würde St. Peter noch weniger wie heute den Eindruck des Kirchlichen in dem Sinne machen, daß man alsbald erkennt: hier werden gottesdienftliche Handlungen vorgenommen, ftatt in dem Sinn: hier ift der Frömmigkeit ein Denkmal gefetzt. Es offenbart fich in dem jungen Werk eben klar der Einfluß der kirchlichen Reform. Ja felbft Bernini's Altar erfüllt den Raum noch nicht genug, um im erfteren Sinn St. Peter dem Befchauer alsbald verftändlich zu machen. Er ift keineswegs zu groß für die kirchliche Bedeutung, die er im Raum einnimmt. Er fteht aber auch in künftlerifcher Hinficht am rechten Platz: nicht unmittelbar im Mittelpunkt der Vierung, fondern hinter demfelben, fo daß für den vom Langhaus Kommenden die Kuppel nun erft recht über der Konfeffion und dem Tabernakel fchwebend erfcheint.

Die Form des Baues war bedingt durch die Umgebung. Noch war die Inkruftation der Kuppelpfeiler nicht vollendet. Die architektonifchen Maffen waren ungegliedert und wirkten mit der ganzen Wucht ihrer Riefengröße. Neben diefen, allen Maßftab überfchreitenden Verhältniffen mußte der Altar, wenn er als Herz der Kirche fich Gel-

tung verfchaffen wollte, mit reich entwickelten Formen, neben den ftarren Geraden der Pilafter als bewegte Umrißlinie, neben der architektonifchen Strenge, als freies, der Feffeln des Materials thunlichft entledigtes Gebilde in die Erfcheinung treten. Aehnlich wie hier Bernini empfanden die Spät-Gothiker, indem fie auch als Gegenfatz zu den ftarren fenkrechten Linien der lang geftreckten Pfeiler in den Choranlagen die bewegtefte, zierlichfte, eine dem Steinmaterial Hohn fprechende Schmuckarchitektur für ihre Altäre wählten. Sollten diefe vor den Gebilden der raumumfaffenden Bauglieder ausgezeichnet werden, fo mußte der Reichthum der Linie für die geringere Ausdehnung entfchädigen. Diefe Erwägung mag Bernini beftimmt haben, die denkbar bewegteften Formen zu wählen. Dazu kam eine gefchichtliche Erinnerung, nämlich die, daß die noch heute meift erhaltenen Säulen, welche den alten, aus dem 8. Jahrhundert ftammenden Hochaltar fchmückten, gewundene waren, mithin eine ähnliche Geftaltung am Neubau doppelt erwünfcht fchien.

Die Form der gewundenen Säulen war demnach an fich keine neue. Sie war es auch nicht für die Renaiffance. Schon *Rafael* wendete fie in einer feiner Gobelinentwürfe an, und zwar dort fogar als Träger einer Architektur, bei einem tempelartigen Gebäude, nach ihm *Giulio Romano* in plaftifcher Ausführung, wie wir fahen, zu Mantua, *Paolo Veronese* erfreut fich ihrer reichen Geftaltung in den Deckengemälden der Villa Barbara zu Mafer und des Dogenpalaftes zu Venedig (Venetia in der Herrlichkeit), *Sanmichele* hat fie, freilich in wefentlich befcheidener Durchführung, wiederholt verwendet. Andere Beifpiele ließen fich leicht hinzufügen. *Vignola* gab in feinem Lehrbuch die Regeln ihrer Konftruktion.

Auch die dem Altar Bernini's zu Grunde liegende Idee ift keine neue. Dem altchriftlichen Stile entlehnt ift das Tabernakel, d. h. der auf Stützen ruhende, den heiligen Raum auszeichnende Thronhimmel. Dies geht deutlich aus den beiden Projekten Bernini's zum Altar hervor, welche Letarouilly darftellt. In einem find vier koloffale Engel aufgeftellt, die auf lanzenartigen Stangen einen quadratifchen, mit Lambrequins behängten Rahmen tragen, mithin in ganz naturaliftifcher Weife den Grundgedanken ausdrücken. Das zweite nähert fich fchon ganz dem ausgeführten Plane. Bei diefem nun erheben fich vier gewundene, reich im unteren Drittel mit Pfeifen, darüber mit Laubwerk und darin fpielenden Putten verzierte kompofite Säulen an den Ecken des heiligen Raumes. Sie tragen nicht im Sinn der antiken Säule eine Laft, fondern heben nur nach Art der Votivfäulen ein Gebälkftück und über diefem eine Statue empor. Daher fcheint ihre Form äfthetifch ge-

rechtfertigt, ähnlich wie diejenige der Trajansfäule. So empfand beifpielsweife auch der franzöfifche Klafficift *Davillier*, der 1691 in feinem „Cour d'architecture" fagt, die gewundenen Säulen „ne peuvent porter que leur entablement, ayant plus de richeffe que de solidité". Auf den Gebälkftücken liegt der mit Lambrequins gefchmückte, leichte Rahmen des Thronhimmels auf. Vier frei aus den Ecken über dem Gebälk gegen die Mitte aufgefchwungene Konfolen vereinen fich wie Rippen zu einem kuppelartigen Gebilde über der Mitte des Altars und halten ihrerfeits wieder die Weltkugel und das Kreuz empor. Hier handelt es fich alfo nicht um eine ftatifchen Gefetzen folgende Architektur, fondern um ein völlig freies, in vielen Motiven fogar der Kunft des Tapeziers fich näherndes dekoratives Gebilde. Nirgends erheben die Formen den Anfpruch, als feien fie für das Tragen und Stützen von Laften beftimmt; energifch lehnen fie die Zumuthung ab, als feien fie mehr, als frei auffteigende, rein ornamentale Geftaltungen, die nur beftimmt find, die Gränzen des heiligen Gebietes feftzuftellen. Die alte Idee des Tabernakels ift mithin durch Bernini ebenfo neu als geiftvoll fortgebildet. Er mußte auf die frühere Art der völligen Ueberdeckung des Altars mit einer Kuppel verzichten, da an dem gewählten Standorte, in St. Peter dadurch dem Tifch des Herrn alles Licht genommen worden wäre. Hierdurch gelangte er zu dem phantaftifchen, aber auch phantafievollen Aufbau, welcher nun das Grab des heiligen Petrus umgiebt.

Diefe geiftreiche Löfung der fchwierigen Frage rief denn auch einen Sturm der Begeifterung hervor. Es war der Bruch mit der veralteten, trocken gewordenen Ueberlieferung aus der Schule Vignola's. Taufendfältig wurde der Altar von St. Peter wiederholt. Mit ihm war Bernini's Ruhm als Architekt begründet. Schon jetzt erkannte man den Mann, der die Architektur eine neue Sprache zu reden lehren follte. Und wirklich, mag das Tabernakel des 17. Jahrhunderts auch nach unferer Erkenntniß der ftiliftifchen Eigenart des 16. Jahrhunderts nicht in dem Bau Bramante's und Michelangelo's hineinpaffen, nach der Auffaffung jener Zeit that es dieß im höchften Grade. Denn es war eine Steigerung, der vollendete Ausdruck des von letzterem in St. Peter hineingetragenen Geiftes der Befreiung von der Antike zu felbftändiger Ausdrucksform, es war der ftolzbewegte Fefthymnus der triumphirenden Kirche inmitten des Ruhmesglanzes derfelben.

Und noch heute muß man Bernini's Arbeit als einzig mögliche Löfung gelten laffen. Wer wagt nur vermuthungsweife auszufprechen, was Michelangelo felbft an jene Stelle gefetzt haben würde, wer aber wagt auch zu hoffen, daß irgend eine folgende Zeit etwas Befferes als Bernini zu fchaffen vermocht hätte oder vermögen werde, ein Werk,

welches nur eine Giltigkeitsdauer von 50 Jahren überlebte! Etwa das Rococo, der Klassicismus oder der hellenisirende Stil selbst eines Schinkel?

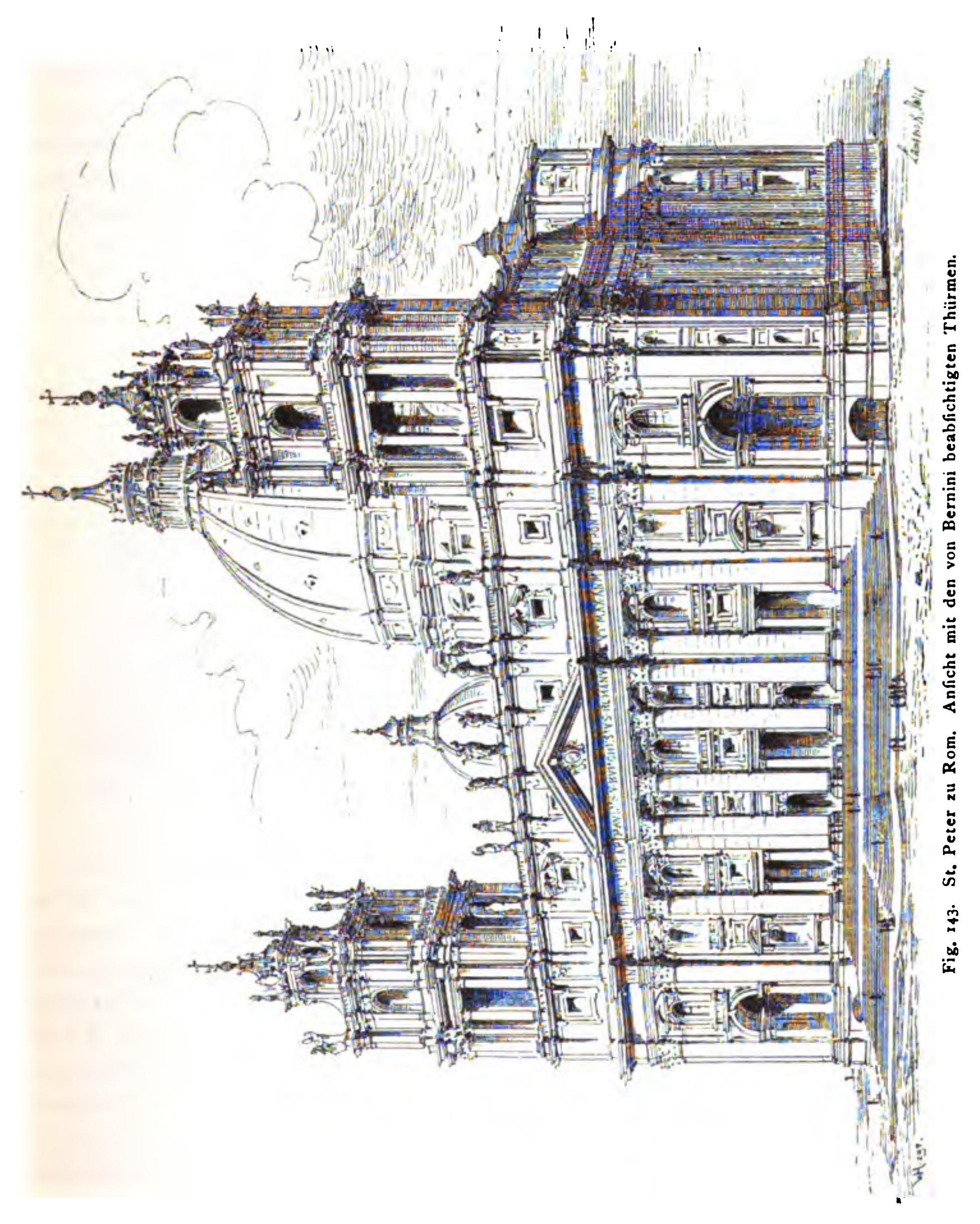


Fig. 143. St. Peter zu Rom. Ansicht mit den von Bernini beabsichtigten Thürmen.

Die zweite gewaltige Jugendarbeit Bernini's war der Ausbau von Maderna's Façade von St. Peter und zwar zunächst der Ausbau der Thürme. Zu demselben fand unter Papst Urban VIII. (1623—1644)

eine Art Konkurrenz der erften damals in Rom lebenden Künftler ftatt, deren Refultat wir wieder durch Letarouilly kennen lernen. Diefe beweist vor Allem, daß Maderna's Anficht, die Façade fordere zwei Glockenthürme, damals allgemein getheilt wurde. Am mindeften entfchieden mit Rückficht auf die Kuppel ging *Francesco Rainaldi* vor. Er wollte die Attika an den Eckbauten abtragen und nur über den Halbfäulen der Mittelrifalite laffen, auf das Hauptgefims aber feine dem Plane Maderna's nachgebildeten Thürme fetzen. Doch fchuf er zugleich ein zweites Projekt, durch welches er, wie alle übrigen, die Meinung bekundete, daß Maderna's Thürme entweder zu bedeutend oder nicht mächtig



Fig. 144. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

genug feien, daß es gelte, die Kuppel in der Frontanficht künftlerifch zu überholen, da diefe jene nicht mehr zu beherrfchen vermochte. Daher zeigt diefe Arbeit, wie auch die beiden Projekte des *Martino Ferrabosco*,[1]) und dasjenige des *Cesare Braccio* einen zweigefchoffigen, aus offenen Säulenftellungen, Baluftraden, Statuen, reich verkröpften Gefimfen gebildeten Aufbau und darüber meift eine mehr oder minder barocke Kuppel.

Aehnlich ift Bernini's Projekt (Fig. 143), nach welchem feit 1638 der nördliche Thurm ausgeführt wurde. Bekanntlich mußte derfelbe in Folge des Senkens der Fundamente 1647, nachdem er bis an die Kuppel vollendet war, wieder abgetragen werden.

---

[1]) Gio Batt. Costaguti, Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Rom, 1864.

Dieſer Thurm beſtand aus zwei Ordnungen über einander, die Ecken bildeten ſchräg geſtellte Pfeiler, vor denen ſich nach jeder Seite eine Säule frei vorkröpfte und zwiſchen welchen deren zwei als Träger der Geſimſe eingeſtellt waren. Ueber der Baluſtrade des zweiten Geſchoſſes baute ſich eine zierliche Säulen- und Bogenarchitektur auf, welche die kuppelartige Bekrönung trug. Die Höhe des Thurmes betrug, nach Fontana's Angaben, 55,13 Meter, die der Façade Maderna's von Oberkante Sockel bis Oberkante Baluſtrade 45,31 Meter. Die Geſamthöhe mithin 100,44 Meter, die der Kuppel aber 131,68 Meter. Es würde demnach, von vorn geſehen, die Kuppel neben den mächtigen Thurmbauten

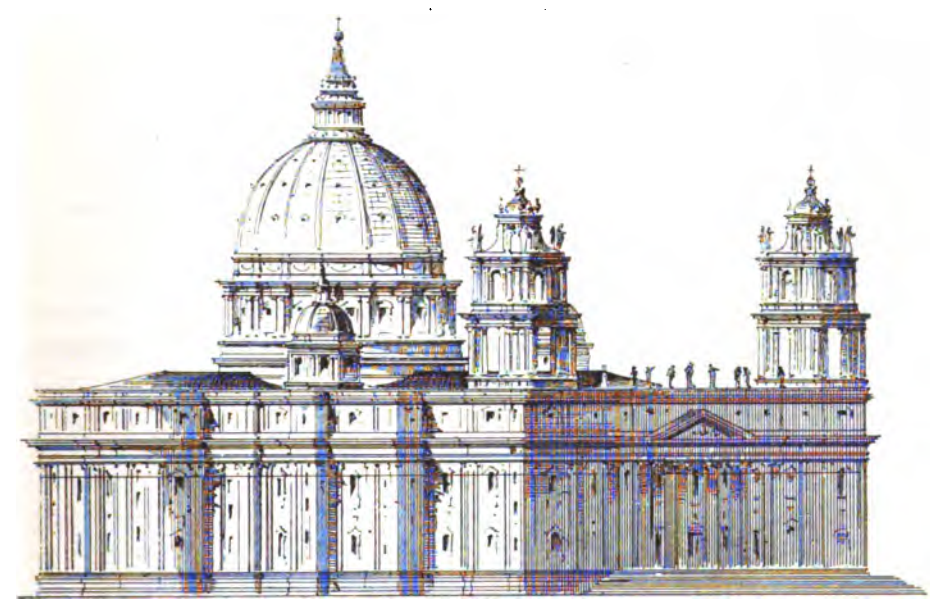
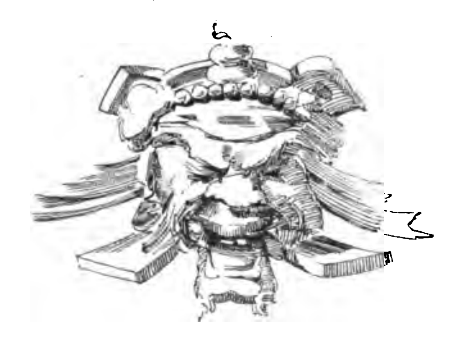


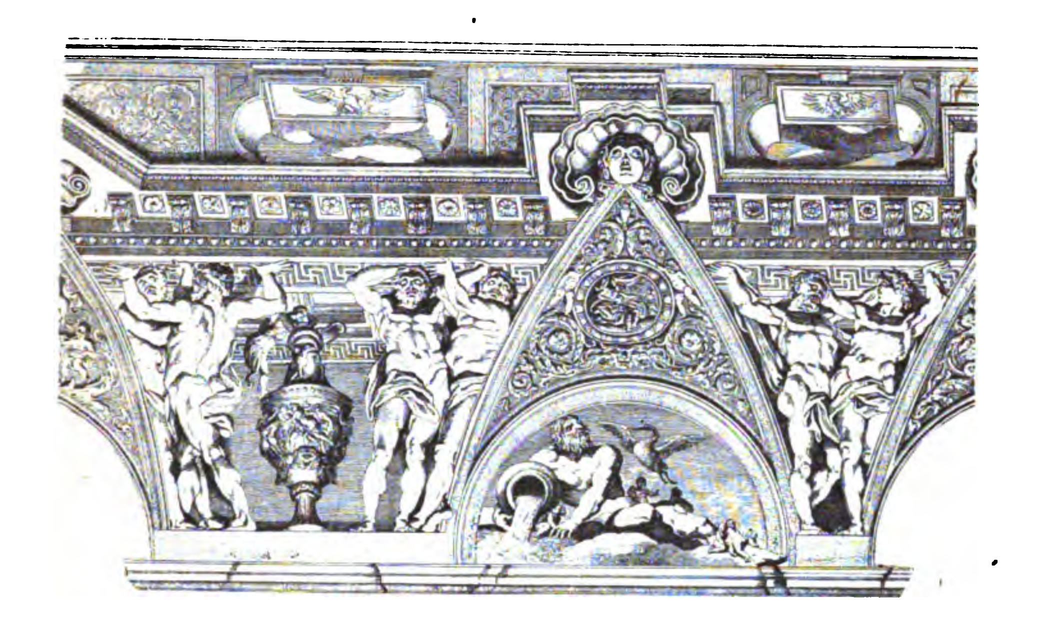
Fig. 145. St. Peter zu Rom mit Bernini's Thürmen.

faſt völlig verſchwunden ſein, von Weitem betrachtet jedoch ſie an Höhe und Wucht unbedingt beherrſcht haben (Fig. 144 und 145). Auch die zierlichere Bildung der Thürme, die durchſichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer Mauermaſſen deutet auf die künſtleriſche Abſicht Bernini's hin, zwar die Façade, nicht aber den ganzen Bau mit ſeinen Aufbauten zu beherrſchen. Er kam zu einem Syſtem, ähnlich jenem, welches uns etwa am Dom zu Mainz und andern romaniſchen Bauten entzückt. St. Peter iſt zu mächtig, als daß er völlig einheitlich ausgeſtaltet werden könnte. Daher mußten die Theile je als Ganzes und doch wieder im Verhältniß zur Geſamterſcheinung gegliedert werden. Dies gelang dem Meiſter im höchſten Grade. Wir

werden ihn auch hinsichtlich dieses frei erfundenen Werkes als einen der führenden Kräfte auf lange Zeit hin zu nennen haben. Denn, wenngleich die Thürme nur theilweise ausgeführt wurden und die Anfänge derselben schon nach einem Jahrzehnt wieder verschwanden, blieb der künstlerische Gedanke der Welt erhalten und wirkte mächtig in den Werken der folgenden Geschlechter nach.

Diese beiden durchaus eigenartigen Schöpfungen, mehr aber der in ihnen lebende und wirkende Geist künstlerischer Selbständigkeit, kühnen Vertrauens auf das eigene Gestaltungsvermögen und auf die Berechtigung der aus dem Zeitgeist entsprossenen neuen künstlerischen Aufgaben und Ansprüche gaben Bernini das gewaltige Uebergewicht über seine Zeitgenossen. Man erkannte in ihm den Meister, dem die Kunst als gehorsame Magd zu dienen habe, der über ihr stehe, nachdem man nur zu lange geglaubt hatte, daß es Aufgabe des Architekten sei, sich der an antiken Regeln alt gewordenen Herrin geduldig zu beugen. Die Tage Michelangelo's schienen sich erneuern zu wollen. Der Geist Palladio's und seine vorsichtige, prüfende, nachempfindende Art hatten zwar den Künstlern eine Schulung gegeben, welche sie Alles zu wagen befähigte, aber der Schatten des großen Vicentiners erschien ihnen heute blos noch als die nothwendige Vorstufe, aus der der ächte Meister die Bausteine für die Verwirklichung neuer Gedanken entnehmen solle. Die Regel hatte ihr Recht verloren.





X. KAPITEL.

BORROMINI.



Neben Bernini fteht ein zweiter Künftler von nicht minder hoher Begabung, *Francesco Borromini* (geb. zu Biffone im Mailändifchen 1599, † zu Rom 1667), gleich jenem zuerft Bildhauer, als folcher und in der Architektur, wenn auch nicht fein Schüler, fo doch fein gleichalteriger Gehilfe, ein Mann von gewaltigen Gaben, ftürmifch vordringender künftlerifcher Willenskraft und zugleich erfüllt von dem brennendften Ehrgeiz, das Größte zu leiften und feine Kunft auf eine bisher unerreichte Höhe der Wirkung zu bringen.

Was Borromini gemeinfam mit Bernini oder unter deffen Leitung gefchaffen hat, giebt uns keinen klaren Einblick in Können und Wollen des merkwürdigen Mannes. Um fo mehr werden wir durch das erfte felbftändige Werk überrafcht, welches kaum minder mächtig auf jene Zeit gewirkt haben mag, als Bernini's Tabernakel: es ift dies die kleine Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640—1667). An der Straßenecke, an welche diefelbe fich lehnt, ftand fchon eine der vier Brunnennifchen Domenico Fontana's, das Terrain war unregelmäßig. Borromini bildete die Kirche aus dem Oval (Fig. 147), ohne Querfchiffe, und ordnete nur in die Hauptachfe zwei halbkreisförmige und an die

Langfeiten je eine flache Nifche an. Vor die gefchwungenen Grundlinien ftellen fich korinthifche Säulen, die das Gebälk und über diefen die im Korbbogen gehaltenen Scheidebogen der Nifchen tragen. Ueber den Bogen zieht fich ein Gurt hin, der die ovale, reich kaffettirte Kuppel trägt. Ueber diefer fchwebt eine breite, allein das Licht fpendende Laterne. Das Bezeichnende an der Anlage ift, daß es faft keine einzige gerade Linie im Grundriß giebt; der enge Bauplatz ift aufs Aeußerfte ausgenützt und mit einem geradezu verblüffenden Gefchick zu einer überaus reichen Anlage verwendet. Wer den Plan diefer Kirche, die ächt barocke Größe ihrer Verhältniffe, den Reichthum ihres Schmuckes in der bildlichen Darftellung fieht, wird vermuthen, daß in der Ausführung diefe Fülle der Gebilde den Raum erfticken oder zum Mindeften eng und klein erfcheinen laffen werde. Aber mir unerklärlicher Weife hilft gerade die Größe und Energie der Motive des Aufriffes den Befchauer über die Kleinheit des Grundriffes hinweg zu täufchen. Das höchft intereffante dämmerige Oberlicht wirkt kräftig zur Stimmung mit. Es zeigt fich zum erften Mal in unverkennbarer Schärfe ein merkwürdiges künftlerifches Streben, welches bezweckt, durch mit größtem Raffinement angewendete technifche Mittel bei dem Befchauer Eindrücke zu erwecken, welche über das hinausgehen, was eine fchlicht gehandhabte, wahre Architektur zu leiften vermag. Es hatte die römifche Schule mit ihrem einfeitigen Streben nach Größe zur Leere und Langeweile geführt. Wollte man die Wucht der Wirkung ohne das unangenehme Empfinden, daß der Mangel an Detail für den Naheftehenden die gefteigerten Verhältniffe unintereffant erfcheinen läßt, fo mußte man jene Wirkung durch künftliche Mittel auch bei kleineren Formen zu fchaffen fuchen. Borromini ift der Meifter, welcher diefe Kunft mit heißem Schaffensdrang und einem Geifte, der wenig feines Gleichen hat, zum Siege zu verhelfen beftrebt war. Bei ihm hat jedes Glied eine befondere und geheime Abficht, er begnügt fich nie mit den überkommenen Formen, fondern fucht folche zu fchaffen, die den Zweck ausdrücklicher befagen, wie jene der Antike und ihrer Nachfolger. Hierbei wirft er das Streben nach tektonifcher Wahrheit mit dem Formelfchema der Alten über Bord und ftellt an deffen Stelle das Ideal einer malerifch empfundenen Schönheit. Die einzelnen Bauglieder werden ihm zu ornamentalen Hilfsmitteln. Er verwendet felbft die Säule, das Gebälk nur von dem Gefichtspunkt aus, ob an diefer oder jener Stelle ein Schatten, ein Vorfprung, ein Abfchluß der Maffen nöthig fei. Wie das Rankenwerk des Ornaments dem Künftler fich fügen muß, um hier einen Kreis, dort einen Streifen zu füllen, fo werden ganze Ordnungen bei Borromini nach dekorativen Gefetzen über die Mauerflächen vertheilt,

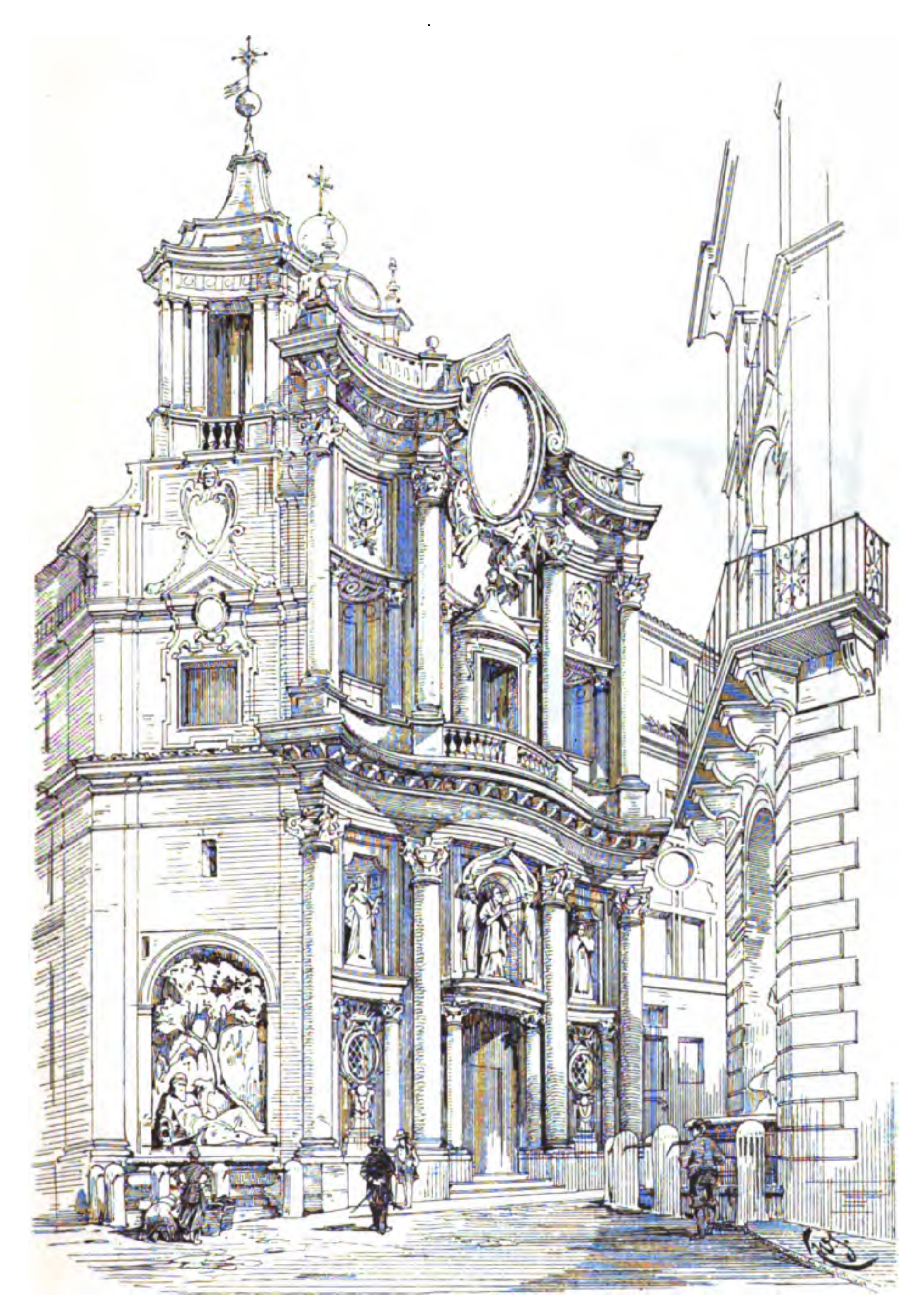


Fig. 146. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Façade.

um die gewünfchte Stimmung zu fchaffen. Aber auch fie find nicht mehr die alten. Mit einer erftaunlichen Willenskraft und nicht minder zu bewunderndem Gefchick fucht Borromini neue Detailformen zu erfinden. Kein Profil, kein Kapitäl ift in feinen Werken zu fehen, welchem man die bequeme Regelrichtigkeit feiner Vorgänger und die Phantafielofigkeit etwa eines Domenico Fontana nachfagen könnte. Jede Einzelheit ift durchgearbeitet und zwar mit der unverkennbaren Abficht, in der fchneidigften Ausdrucksform des dekorativen Gedankens etwas Neues, noch nicht Dagewefenes zu geben.

So hat in Borromini der bewußte Bruch mit der Antike und den Gefetzen Vignola's fich völlig ausgebildet. Er hatte empfunden, in welche Wüfteneien die fchematifche Befolgung der Buchlehren der großen Renaiffancetheoretiker führten, er war des trockenen Tones fatt und fand in feinem Widerwillen gegen diefelben den vollften Beifall der Mitwelt. Solang die klaffifche Form durch künftlerifche Neubelebung errungen werden mußte, reizte der Kampf den Künftler und das Erreichte den Kunftfreund; fobald man fchulmäßig den Kanon lernte, die Ernte eingebracht, eigene Arbeit unnöthig fchien, war der Inhalt der gefundenen Gefetze werthlos. In der Kunft reizt das Anftreben, giebt es keinen ruhigen Befitz. Lange genug hatte Rom fich in Korrektheit und akademifcher Dürre gefallen. Andere Städte, auf deren minder reinen Stil die ftolzen Architekten der Päpfte fpöttifch herabgefehen haben mochten, befaßen dafür individuelle Kraft und Förderung von innen heraus. Der allgemeine Umfchlag erfolgte, fobald auch Rom fich dem Zuge der Zeit nach Erhebung über die Antike anfchloß.

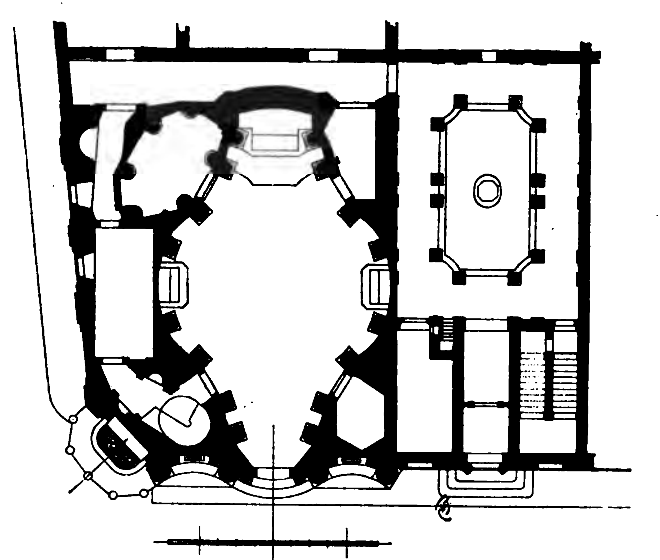


Fig. 147. S. Carlo alle quattro fontane zu Rom. Grundriss.

Daß Bernini und Borromini diefe kühne That mit der durch ihre hohe Stellung in der Kunftwelt bedingten, felbftbewußten Kraft wagten

das ift der Grund, warum fie über alle Kunftgenoffen ihrer Zeit hinaus von der Mitwelt gefeiert und bewundert wurden.

In diefem Sinne ift die Façade von S. Carlo zu verftehen (Fig. 146). Der Grundriß derfelben befteht aus einer dreifachen Kurve, einer konvexen Linie in der Mitte, zwei konkaven feitlich. Je an den Uebergängen ftehen in beiden Stockwerken Säulen, deren den korinthifchen verwandten Kapitäle zu beachten find. In den Feldern ftehen wieder kleine Säulen, darüber Nifchen und Kartufchen. Auch die Thüre ift auf diefe Weife gebildet. Ueber derfelben erfcheint in einer Art Schilderhaus das einzige Fenfter der Kirche. Es ift unmöglich, all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu fchildern. Kaum giebt es einen Bau in Europa, der auf fo kleinem Raum eine ähnliche Ueberfülle der wunderlichften Ideen vereinigte. Jedes Profil, jedes Ornament, jede Linie hat ihre befondere Behandlung und fordert für fich Beachtung. Die Profile bäumen fich nach vorn auf, und zwar derart, daß die fcheinbar wagrechten Flächen, wie die untere Fläche der Platte, in Wirklichkeit nach hinten ftark geneigt find, um dem Befchauer viel Unteranficht, mithin den Eindruck größerer Ausladung zu geben; alle fchattenwerfenden Glieder find verftärkt, die Geraden thunlichft vermieden. Zum Ueberfluß ift dem Ganzen noch feitlich ein übereck ftehender Thurm angefügt, der in keiner Linie mit der Façade ftimmt, fo daß an ihm fich die Profile hart und unkünftlerifch todtlaufen.

Wie ein junger Dichter Idee auf Idee in feinem Erftlingswerk häuft, gleichfam von der Furcht getrieben, daß er der Welt nicht alles werde fagen können, was ihm den Sinn bewegt, fo fetzt Borromini, wie es fcheint, in dem eiferfüchtigen Bemühen, alle früheren Künftler und befonders Bernini zu überbieten, hier fein ganzes Können, die höchfte Anftrengung feiner Phantafie ein — jedoch um ein Werk zu fchaffen, das nur mit den kraufeften Dichtungen der Sturm- und Drangperiode zu vergleichen ift.

Wem es gelingt, einen Blick in das anftoßende winzige Klofter zu thun, der wird an diefer Arbeit Borromini achten lernen. Die Façade ift zwar ein reines Dekorationsftück, doch der einfache Hof ift fo trefflich entworfen, fo originell, obgleich überaus derb, daß man ihn nicht leicht wieder vergeffen wird.

Von S t. A g n e f e an der Piazza Navona ift wohl nur zum Theil die Einrichtung und die Kuppel Borromini's Werk. Ueberall fcheint er jedoch den Plänen feines Vorgängers im Bau, dem *Girolamo Rainaldi,* gefolgt zu fein.

Die Luft am Bizarren thut fich an den fpäteren Werken Borromini's

nicht minder lebhaft kund. Das an St. Maria in Vallicella angebaute Kloster und Oratorium des S. Filippo Neri (um 1650) giebt hierfür die beste Kunde: Kurven um jeden Preis! Die Klosteranlage bot hierzu wenig Gelegenheit. Sie gruppirt sich um zwei freudlose Höfe in wohlgeordneten Massen, ein Nutzbau von ungeheuren Verhältnissen. Die Hoffaçaden sind ruhmredig und doch trocken: riesige Pilasterstellungen, zwischen denen eine unten offene und eine oben verblendete Arkade mit Fenster. Nur die Façade gab Borromini Gelegenheit seine Kunst zu versuchen. Hier zeigte sich sein Bestreben, bei geringem Raumverlust dem Bau ein möglichst starkes Relief zu geben. An der Vorderseite des Baues liegt das Oratorium, ein rechtwinkliger Raum, welcher durch die beiden unteren Stockwerke reicht. Das Detail desselben ist in hohem Grade barock und schon vielfach geradezu sinnlos. Namentlich die willkürlich-gesuchten Formen der Fenster stoßen ab, da sie allen Gesetzen der Tektonik absichtlich Hohn sprechen zu wollen scheinen. Gleich schlimm ist jene Façade (Fig. 148). Sie wurde in ihrer Vorderansicht leicht nach innen gebogen. Da das Oratorium außer jedem Zusammenhang mit der Front steht, konnte die Kurve durch sechs Pilaster mit absonderlichen Kapitälen gegliedert und zwischen letztere barocke Nischen, oder Blendfenster gesetzt werden. Eine ähnliche Architektur wurde über dem Kranzgesims wiederholt, bis ein willkürlich gezeichneter, häßlicher Giebel den Bau abschließt. Er wetteifert in ärgerlicher Weise mit der anstoßenden Kirchenfront des Martino Lunghi, resp. Fausto Rughesi, welche, obgleich sie höher ist, doch von der mit mehr Kunstgeschick ausgeklügelten Façade ganz entschieden übertrumpft wird. Wie wunderbar der Meister mit der Phantasie seiner Mitmenschen schalten zu können glaubte, beweist die Gestaltung der an den Mittelbau anstoßenden Flügel, deren oberes Geschoß nicht gelten soll, d. h. nebensächlich behandelt wurde, so daß man erkennt, der Architekt verlange, man solle dessen Dasein nicht beachten. Dies war möglich in Italien, wo man gewohnt war, die größten Prachtwerke in traurigster Umgebung zu sehen und wo nicht jener nur zu oft philisterhafte, moderne Ordnungssinn herrscht, der sich am Schönen nicht erfreuen kann, wenn ihm das Unbedeutende oder Häßliche zur Seite steht.

Eine kaum minder wunderliche Architektur entfaltete Borromini im Profanbau am Palazzo Falconieri. An der schlichten Façade fügte er sich dem altrömischen Schema. Nur die beiden Falkenkopfhermen an den Ecken und das treffliche Hauptgesims mit seinen starken Konsolen und zierlichem Relief zwischen denselben lassen den Barockmeister erkennen. Dagegen ist die Hoffront (Fig. 149) sein ächtes und rechtes Werk. Gekuppelte Lisenen theilen dieselbe im unteren Ge-

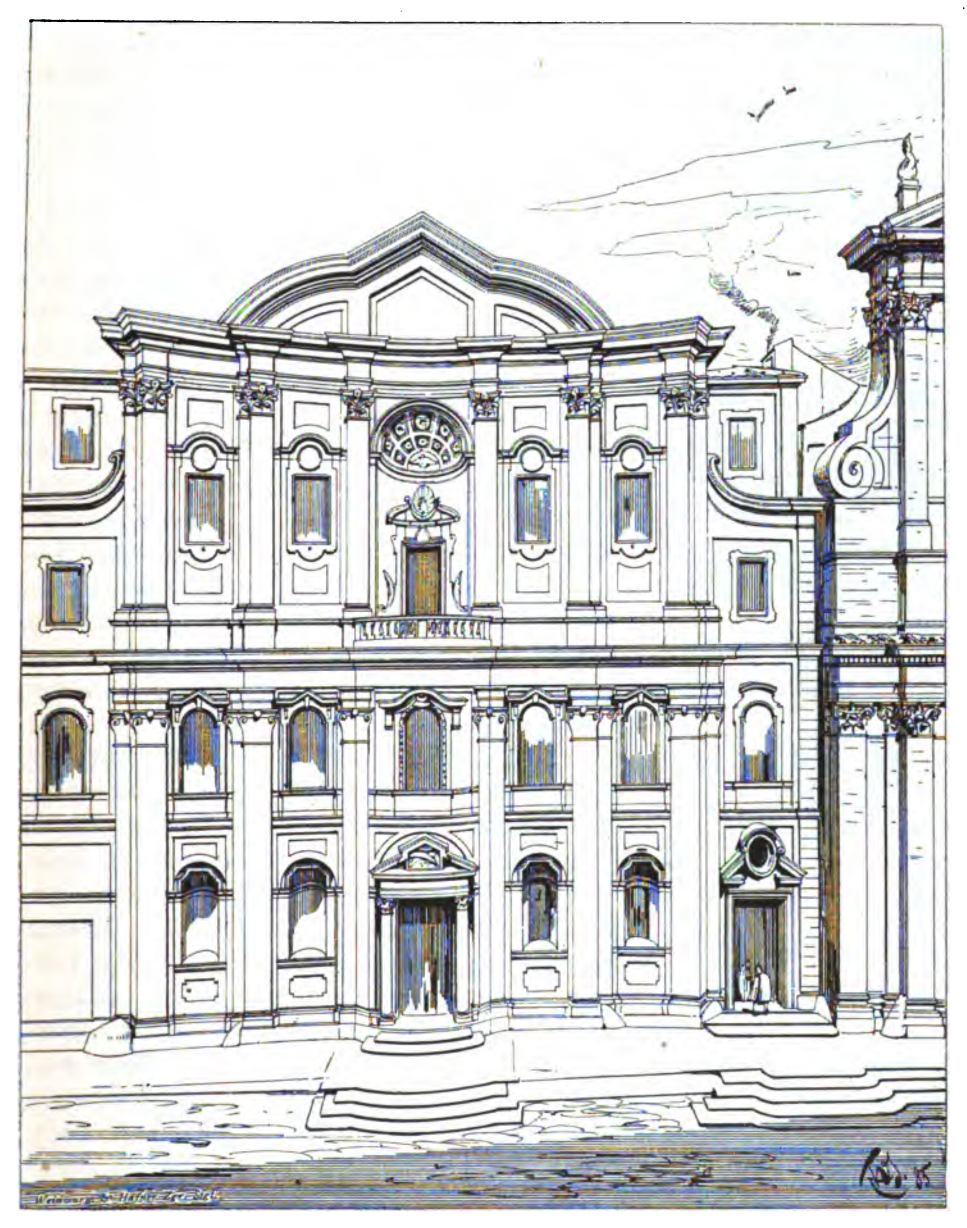


Fig. 148. Oratorio S. Filippo Neri zu Rom.

schoß, korinthische Pilaster im oberen. Zwischen diese Glieder sind Korbbogenarkaden gestellt, in den oberen Stockwerken schlicht behandelte Fenster. Das Gurtgesims über dem Erdgeschoß kröpft sich, die Sohlbank für das erste Geschoß bildend, nach oben um: zum ersten Mal

wird eine der bisher ftreng inne gehaltenen wagrechten Hauptlinien gebrochen. Dies Motiv fcheint Borromini fo gefallen zu haben, daß er fich verpflichtet hielt, dasfelbe auch an der Villa Falconieri zu Frascati an den Seitenflügeln anzuwenden, an einem Bau, in dem zwar die Maffengruppirung der römifchen Kafinen beibehalten, aber zu einer in großen architektonifchen Formen gehaltenen Dekoration verwendet wurde. Hoch über dem dritten Gefchoß des Palazzo Falconieri wurde an der Front gegen die Tiber zu noch, gleich einer Warte, eine elegante Loggia angebracht, zwifchen deren korinthifche Säulen das Paladiomotiv auftritt. Sichtlich foll diefes kühn erdachte Belvedere mit der Loggia des benachbarten Palazzo Farnefe wetteifern. Die Profile verdienen auch hier eingehendes Studium: fo find am Hauptgefims die Hängeplatte und der Fries als Kehlen behandelt. Bemerkenswerth ift auch, als der erfte Verfuch reicher gegliederter Anlage des Grundriffes: im Hauptgefchoß ziehen fich zwei, unter fich gefchickt verbundene Reihen von Zimmern hin, welche in einem gemeinfamen, ovalen Saale eine gewiffe Steigerung finden.

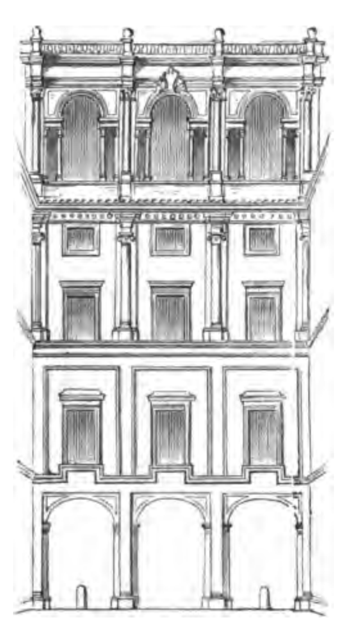


Fig. 149. Palazzo Falconieri zu Rom. Hoffaçade.

Unmittelbar an S. Filippo fchließt fich der von Borromini gefchaffene Façadentheil des von Bernini begonnenen Collegio di propaganda fide (um 1660, gegen via della Vite). Man fieht deutlich das Beftreben, den Bau des Vorgängers zu übertreffen. Hierzu bot die enge Straße wenig Gelegenheit. Borromini bog daher die Façade nach verfchiedenen Richtungen aus und ein, um für feine Profile an den Ecken weitere Ausladungen, für die Wandflächen eine breitere Anficht zu erlangen. Und wirklich fallen die Linienwellen felbft dem Laien alsbald ins Auge, die Façade findet trotz ihrer Lage Beachtung. Dahin wirkt auch die Fenfterbildung, bei der fich der Architekt nicht mehr mit Gewänden begnügt, fondern tiefe von gekuppelten Säulen gegliederte Nifchen anwendet, während in der Achfe ein halbkreisförmiger Vorbau die Aufmerkfamkeit auf fich lenkt. Darüber find Oberlichter von den phantastifchften Formen, wie denn bei Borromini zuerft die Oeffnungen felbft dekorativ bewegte Geftaltung erhalten, während bisher man fich mit der Belebung der Umrahmung begnügte. Neben diefer Verzerrung und Uebertreibung der Formen,

wirken die nüchternen Pilaſter, welche die beiden Untergeſchoſſe theilen, um ſo erkältender und abſtoßender.

Eine gewaltige, doch unerfreuliche Aufgabe wurde Borromini im Umbau von S. Giovanni in Laterano (bis 1630) geſtellt. Hier verbot die ſtrenge Grundform der fünfſchiffigen Baſilika und das Beſtehen eines bereits von *Giacomo della Porta* umgebauten Querſchiffes eine komplizirte Geſtaltung. Es mußte die prachtvolle, dem *Michelangelo* zugeſchriebene flache Holzdecke des langen Hauptſchiffes beibehalten werden. Von den Seitenſchiffen dagegen konnte das erſte überwölbt und mit ſeitlichem Licht verſehen werden. Um eine mehr rhythmiſche Bewegung in die Architektur zu bekommen, vereinigte Borromini je zwei Pfeiler zu einem, indem er abwechſelnd nur eine Niſche an Stelle der offenen Arkade ſetzte. Mächtige, doch kraftlos gebildete korinthiſche Pilaſter und ein hohes Gebälk tragen die Decke, während über den Arkaden barocke, jenes Gebälk überſchneidende Fenſter, über den Niſchen Reliefs angebracht ſind. Während die Hauptmotive nüchtern erſcheinen, iſt alle Kraft auf die Ausbildung des Details gelegt. Jene Niſchen, bei denen das bekrönende Gebälk ſich rund vorragend zum Baldachin umgeſtaltet, jene Fenſter, deren gerade Verdachung in der Mitte halbkreisförmig nach oben ausgebaucht ſind oder deren Giebel ſich mehrfach ganz willkürlich verkröpfen — Alles dies ſind neue, ſelbſtwillige Formen, mittelſt deren der Künſtler beſtrebt war, dem alten, ernſtſchlichten Bau ein modiſch vielgeſtaltiges Leben zu verleihen.

Bei neu entworfenen Kirchenanlagen kehrt Borromini jedoch ſtets wieder zum in S. Carlo zuerſt aufgenommenen Centralbau zurück. So an S. Ivo alla Sapienza (1660)[1], dem Bau, welcher die letzte offene Seite des von *Porta* begonnenen Hofes mit einer Kreislinie abſchließt (Fig. 29). Borromini hatte die gute Idee, ſich der alten Aufriß-Architektur unterzuordnen (Fig. 150). Hinter dieſer erhebt ſich die Kirche und ſchafft mit ihren konvexen Linien gegen die konkaven des Hofes einen wirkungsvollen Gegenſatz. Das Gotteshaus beſteht aus einem gleichſeitigen Dreieck, deſſen Ecken abgeſtumpft und durch Niſchen erſetzt ſind. An die Seiten legen ſich drei halbkreisförmige Apſiden, ſo daß der kreisrunde Kuppelraum auf ſechs übereckſtehenden korinthiſchen Pilaſtern ruht. Gleiche Pilaſter theilen die Wandflächen, welche wieder von Niſchen und Rahmenwerk belebt, doch von Fenſtern nicht unterbrochen ſind. Das Gurtgeſims über den Pilaſtern folgt dem Grundriſſe und trägt über hoher Attika die Kuppel, zwiſchen deren ſechs Graten ſich ſechs tiefe Kappen bis zu der breiten, lichtſpendenden Laterne

[1]) Seb. Giannini, Opera del Caval. Francesco Borromino, 1720.

wölben. In diefer liegen vier fich nach oben verjüngende Fenfter barockfter Bildung. Nach außen erfcheint die Kuppel nur in einem im Sechspaß gebildeten Tambour; darüber erhebt fich ein leicht gewölbtes Steindach, an welchem die Hauptgurte durch den Strebepfeilern nachgebildete Mauerkörper angedeutet find; die Laterne jedoch ift durch fechs Paar gekuppelte Säulen, über denen das Gebälk fich in Kurven verkröpft, durch über denfelben ftehende hohe Kandelaber und durch eine fchneckenförmig fich aufwindende, in einer Krone endende Haube zu einem luftigen Prunkftück geworden. An der Façade der Kirche, welche jener des Kollegs in den Grundformen folgt, find nur die ganz barocken Portale bemerkenswerth, an welchen die Umrahmungslinien nun fchon ganz willkürlich zu konfolartigen Kurven verzogen werden. Ferner waren auch über der Façade Porta's zwei flott fich aufbauende Thürme beabfichtigt, die in zwei Gefchoffen fich erheben follten und von denen das obere auf eigenartiger Säulenftellung eine ftumpfe Haube trug.

Weiter fei der unvollendete Bau der St. Maria dei fette dolori, am Fuß des Janiculus genannt, deffen vielfach verfchlungene Barockfaçade mit fchräg ftehenden Fenfterwänden ein befonders eigenwilliges Werk andeuten. Das Innere war mir nicht zugänglich. Ferner S. Andrea delle Fratte, eine 1605—1617 durch *Giovanni Guerra* aus Modena begonnene, aber erft 1826 durch Aufbau des zweiten Gefchoßes der Façade vollendete Kirche. Diefe erhielt durch Borromini Kuppel, Tribuna und Thurm, fo daß fie nun dem Schema des Gefù fich nahe anfchließt. Von derfelben Hand wurde der Deckenfchmuck angeordnet. Die Zwickelbilder find in einzelnen Theilen auf Blech gegemalt und überfchneiden die architektonifchen Glieder. Die nach dem Vorbild von St. Peter immer noch beliebte Kaffettirung der Tonnengewölbe erhielt neue Belebung dadurch, daß die Kaffetten in Kurven umfchloffen wurden. Der Thurm endlich ift wieder eines der keckeften Genieftücke feines Meifters. Ueber dem ungegliederten Untergefchoß erhebt fich ein Quadrat mit konvexen Seiten, darüber eine Art Rundtempel mit 8 Säulen, endlich ein Pavillon, deffen vier Pfeiler als Hermen gebildet find, fchließlich eine Bekrönung, die der Form einer umgekehrten Birne fich nähert — und trotz all diefer wiederftreitenden Theile ift das Ganze doch ein in fich wohl abgerundetes Kunftwerk.

Die Art von Borromini's Entwerfen zeigt fich am fchlagendften an dem kleinen Kunftftück im zweiten Hof des Palazzo Spada. Dort legte er in der Abficht, den Eintretenden zu der Meinung zu veranlaffen, das Grundftück habe eine wefentlich größere Tiefe, als es wirklich mißt, einen Gang nach den Grundfätzen der Theaterftraßen auf Palladio's Vicentiner Schaubühne an, nämlich derart, daß der Bau

zwifchen malerifcher Darftellung auf der Fläche und voller plaftifcher Durchführung die Mitte hält, alfo in Reliefperfpektive ausgeführt wurde. Die Anlage befteht aus zwei Säulenreihen, deren Verhältniffe fich nach rückwärts auf etwa ein Drittel verkürzen. Die Interkolumnie beträgt hinten einen, vorn aber $3^1/_2$ Meter. Der Fußboden fteigt auch an. Das Ganze ift eine Mufterleiftung geometrifchen Wiffens, und zwar in einem Gebiete, welches erft in allerjüngfter Zeit gewiffermaßen neu entdeckt wurde.

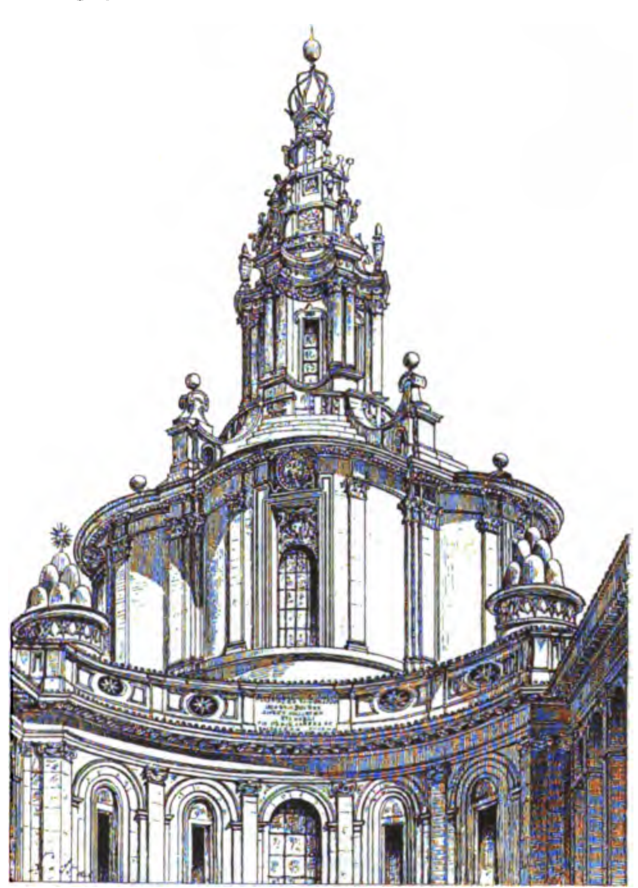
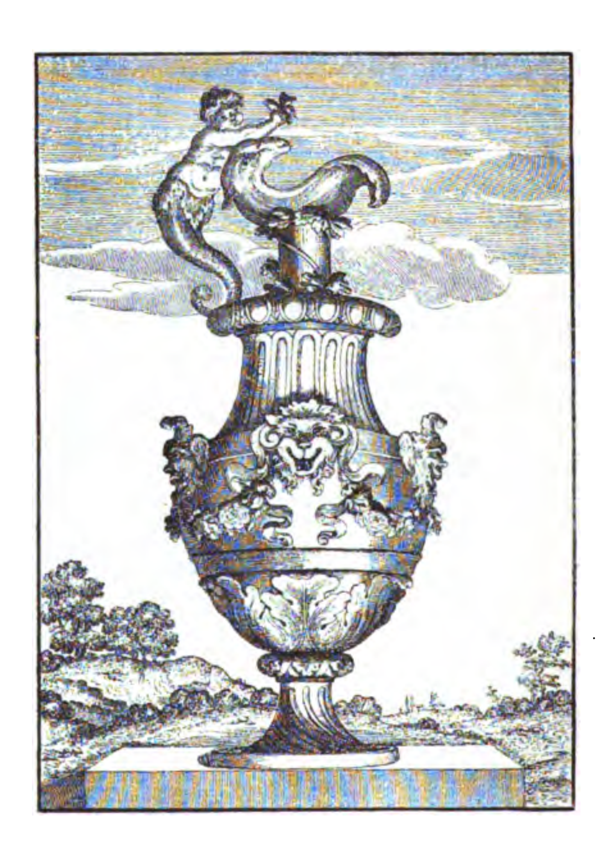


Fig. 150. S. Ivo zu Rom. Kuppelanficht.

Borromini ftarb durch Selbftmord, wie man fagt aus Neid gegen Bernini. Diefe traurige Thatfache erklärt Manches in feiner Kunft. Es fehlt derfelben der innere beruhigende, abklärende Ernft. Die verzehrende Leidenfchaft, die brennende Ungeduld nach Ruhm, das Verlangen ebenfo zu blenden als zu überrafchen fpricht aus allen feinen Werken. Nirgends innere Würde, Uebereinftimmung zwifchen Maß und Abficht. Das ift das Krankhafte an denfelben. Aber man wird gut thun, fie genau zu ftudiren. Unzählige Feinheiten, geiftreiche Gedanken, Lichtblitze des Genie's offenbaren fich aus ihnen dem kundigen Befchauer. Wer an dem Werke mit zu fchaffen gedenkt, die auch uns wieder vielfeitig nicht genug erfcheinenden Gebilde der älteren Kunft zu folchen, welche der fich erneuernden Zeit entfprechen, umzubilden, wem der Muth zu dem Gedanken noch nicht entfallen ift, für neue Materialien und neue Aufgaben der Konftruktion neue Ausdrucks-

formen ſelbſtſchöpferiſch zu erfinden, der wird beim Betrachten Borromini'ſcher Bauten ein geiſtesverwandtes Weſen finden, der wird Abbitte leiſten, wenn er vor des Meiſters Façaden, in ſeinen Kirchen mehr verwirrt als erbaut, ihn geſchmäht hat. Freilich er war keiner von jenen Glücklichen, die den bequemen Weg der Nachempfindung langſam fortſchreiten, ſondern er war ein Rieſe im Wollen, von mächtigſtem Geiſte und einem nur durch tiefes Studium erreichbaren Können. Aber er ſcheiterte eben wie jedes einzelne Ich an der Unmöglichkeit, einen neuen Stil zu erfinden, die Aufgabe eines Jahrhunderts und eines neue Geſellſchaftsformen geſtaltenden Volkes durch heldenhafte Geiſtesthat allein zu vollbringen. Mit dem Tode bezahlte er dieſe ſchmerzvolle Erfahrung ſeines groß angelegten Lebens.





Bernini und Borromini waren, obgleich Bildhauer, doch durchaus von der römiſch-architektoniſchen Richtung durchdrungen, deren monumentales Empfinden ſich nie verleugnete. Die Entwicklung des Barock vollendete als dritter Hauptmeiſter ein Florentiner aus der Schule des Cigoli, der das maleriſche Element vertrat und daher auch auf die Ausbildung des Ornamentes den größten Einfluß gewann, nämlich *Pietro Berrettini*, genannt *Pietro da Cortona* (geb. zu Cortona 1596, † zu Rom 1669). Die gewaltige Fülle der Arbeiten, die dieſer größte Dekorateur ſeiner Zeit nicht nur in Florenz und Rom, ſondern in ganz Italien ausführte, hier zu würdigen, kann nicht unſere Aufgabe ſein. Auch ſein Name tritt zuerſt in den Vordergrund bei

dem Bau, mit dem feine beiden großen Zeitgenoffen fich in die Kunftwelt einführten, bei der Ausfchmückung des Palazzo Barberini, in welchem er den großen Prachtfaal mit mächtigen figurenreichen, die Familie der Befitzer verherrlichenden Fresken fchmückte. Die Umrahmungen derfelben find Nachbildungen von Stuckornamenten in Malerei, an denen man fchon die Denkart des Meifters klar erkennt. Das Streben geht dahin, trotz der bewegteften Linienführung eine Einheit des Entwurfes zu erzielen, den architektonifch ftrengen Grundton durch kühne Ueberfchneidungen der Hauptlinien zu durchbrechen und die trockene Formengröße durch lebendige Vielgeftalt zu beleben.

Die Höhe feines Könnens entfaltete der Meifter an der Ausfchmückung der Säle des Palazzo Pitti (um 1640) (Fig. 151 bis 153) zu Florenz. Das Syftem diefer Dekorationen ift durchweg das gleiche. Die Wände find glatt, beftimmt für die köftliche Gemäldefammlung des Haufes Medici. Ueber denfelben ift ein kräftig ausgebildetes, meift mit Konfolen verfehenes, ftets reich profilirtes und ornamentirtes Gefims angeordnet. Bogen fetzen über dem letzteren an, gliedern die mächtige Kehle durch tiefe Zwickel, welche bis zu dem kräftig eingerahmten Mittelfelde fich erftrecken. Diefes Syftem ift aber umkleidet von einer erftaunlichen Fülle der architektonifchen Details: Tafeln, Verdachungen, Mufchelwerk, Ornamente theilen, brechen und beleben die einzelnen Flächen. Satte Farbe wechfelt mit fchwerfter Vergoldung, eine Welt von meift weiß gelaffenen Figuren, Reliefmedaillons, Wappen füllt die Zwickel, verbindet die Maffen. Alle breiteren Flächen bedecken reiche gemalte Figurenkompofitionen, die Formen find faftig und groß, ftets von der Neigung erfüllt über ihren Rahmen hervorzuquellen. Wenn auch die einzelnen Felder der Anlage durch Rahmenwerk getrennt werden, fo halten doch auch andererfeits überführende und überfchneidende Glieder diefelben wieder eng zufammen. Während früher die klar erkennbare Konftruktion als Grundlage der Ausfchmückung galt und fo die Auflöfung der Decke in viele Theile ohne Gefahr für ihre künftlerifche Einheit möglich war, fo fuchte man fie jetzt als Ganzes aufzufaffen, indem man die Theile unmittelbar durch Verneinung oder doch durch Zurückdrängen der Konftruktion unter fich verband. Die Linienführung ift überall ächt barock. Die Kurven beugen fich fchon durchweg nicht mehr mit der einfachen S-Form und in einer Fläche. Sie treten aus der Fläche heraus, biegen fich ein oder buchten nach verfchiedenen Seiten aus und verhindern durch ihre Vielgeftalt, daß die gewählten großen Formen trocken und laftend wirken. Das Ranken- und Rollwerk verliert bei der Uebermenge der Windungen, die ihm zugemuthet werden, leicht den Charakter organifch belebten Dafeins

und erſcheint wie aus einer teigartigen Maſſe gebildet. Die Profile werden nur nach den Geſetzen der Wirkung frei entworfen, die früheren Regeln gänzlich vernachläſſigt. Der Naturalismus ſpielt eine große Rolle. Die Figuren ſind meiſt als wirkliche Träger gedacht, folgen nur in ihrem Standort den architektoniſchen Gedanken, während die Körperhaltung meiſt eine völlig freie, bei gleichem Motiv vielfach wechſelnde iſt. Doch enthält ſich Cortona der Uebergriffe zwiſchen Malerei und Plaſtik, jener Verſuche Späterer, den Beſchauer über die Gränzen beider

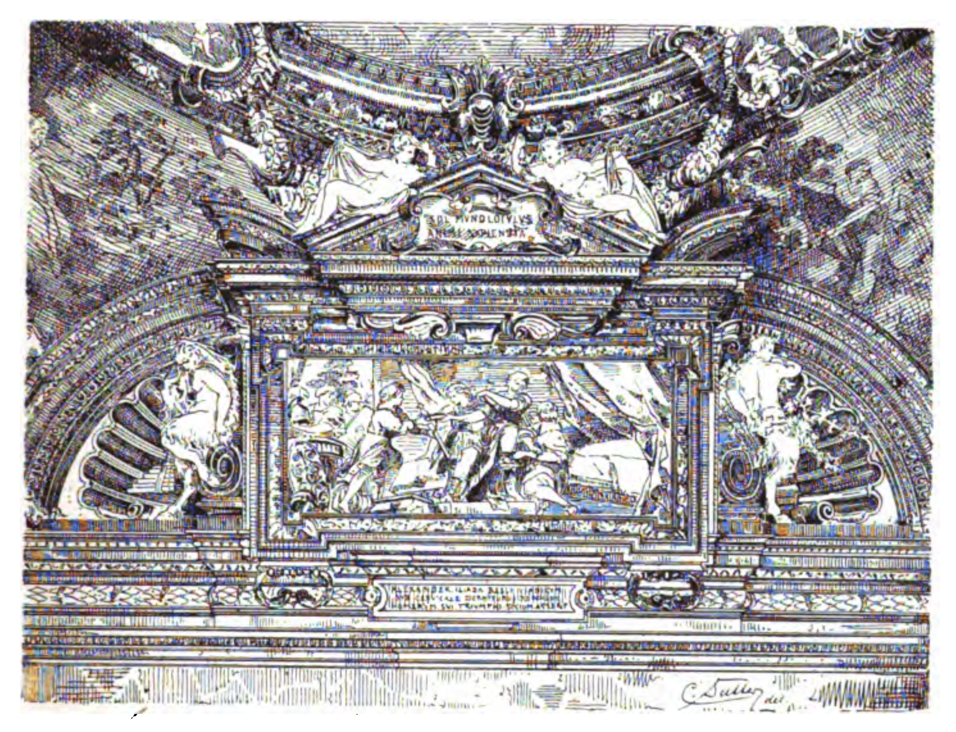


Fig. 151. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.

in Zweifel zu ſetzen, die bemalte Plaſtik durch allerhand Kunſtſtücke nur als Einleitung für die Malerei ſelbſt zu betrachten. Die Bildfläche iſt zwar oft ganz bedingt durch die Willkürlichkeiten des Rahmenwerkes, das auf derſelben geſchaffene Gemälde bildet jedoch noch ſtets eine auch inhaltlich ſelbſtändige Kompoſition.

Nach Rom zurückgekehrt, ward Cortona zunächſt mit der Ausſchmückung der Chiesa Nuova beauftragt. Das ſchön angeordnete, von in Stuck gebildeten fliegenden Genien getragene Deckengemälde des Langhauſes, das ſich über die alte Kaſſettirung legt, die rhythmiſche

Ornamentation der Oberlichtwände durch verfchieden geformte Rundbilder, die im Tone geradezu meifterhafte Färbung der Kuppel und der Tribuna, die gefchickte Milderung der Härten der architektonifchen Linien durch an den Zwickeln angebrachte Stuckfiguren und Kartufchen find fein Werk. Wer fich von der Strenge in den architektonifchen Forderungen frei machen, wer in der Kunft des Dekorateurs felbftändigen Genuß finden kann, dem muß diefes geiftvolle, zwar weltliche, aber auch heiter prächtige Werk Achtung vor dem Können Cortona's einflößen, wenn es gleich dem innerften Wefen feiner äfthetifchen Erkenntniß entgegenfteht. „Wenn diefe Dekorationsweife Irrthum ift, fo wird wohl nie ein Künftler mit größerer Sicherheit geirrt haben" (Burckhardt).

Im Gefù errichtete er den prächtigen Wandaltar des heil. Xaverius, eine große und einfach durchdachte Säulenarchitektur, über welcher der Heilige, umgeben von einem Strahlenkranz, auf Wolken zum Himmel fliegt.

Ferner ftammt von Cortona die innere Ausbildung von S. Carlo al Corfo, eine der reichften Roms. Das antike Kompofitakapitäl erfchien dem neuen Meifter noch nicht reich genug, es mußte die Deckplatte desfelben noch ornamentirt werden. Die lothrechten Linien der Attika werden hier wie überall, wo Cortona wirkt, gefchwungen. Blattwerk wächst an derfelben hinauf. Die Kaffettirung der Decke gefchieht wieder in Kurven, aber eine ruhige Folge derfelben würde dem Schmuckbedürfniß nicht genügen. Es wird ein Bild vor denfelben angeordnet und mit in Stuck nachgebildeten Bändern gleichfam an dem Gewölbe befeftigt. Man war fich alfo über den Begriff, daß die Motive den Anordnungen eines Feftfchmuckes entlehnt feien, völlig klar. Die Fenfter mit fchrägen, nach oben fich einander nähernden Gewänden werden hier in neuer Weife in Anwendung gebracht: fie follen den Befchauer täufchen und ihn glauben machen, er habe eine durch die Höhe bewirkte perfpektivifche Verkürzung vor fich, es feien mithin die Gewölbe höher und breiter. Aber der einzig Getäufchte ift in diefem Falle der Künftler, der wohl feine Zeitgenoffen veranlaffen konnte, feiner Vorfpiegelung gläubig zu folgen, nicht aber fpätere nüchternere Tage. Prächtig dagegen fchwebt die kräftig gebildete Kuppel, deren Detail auch leichter und edler gehalten ift.

Man muß etwa an Domenico Fontana's Kapelle del Prefepe oder an S. Andrea della Valle zurückdenken, wenn man verftehen will, wie mächtig der durch Cortona bewirkte Fortfchritt der Dekorationskunft nach der barocken Seite ift. Durch ihn war das Syftem feftgeftellt worden, welches die Folgezeit weiter ausbildete. Die wiffen-

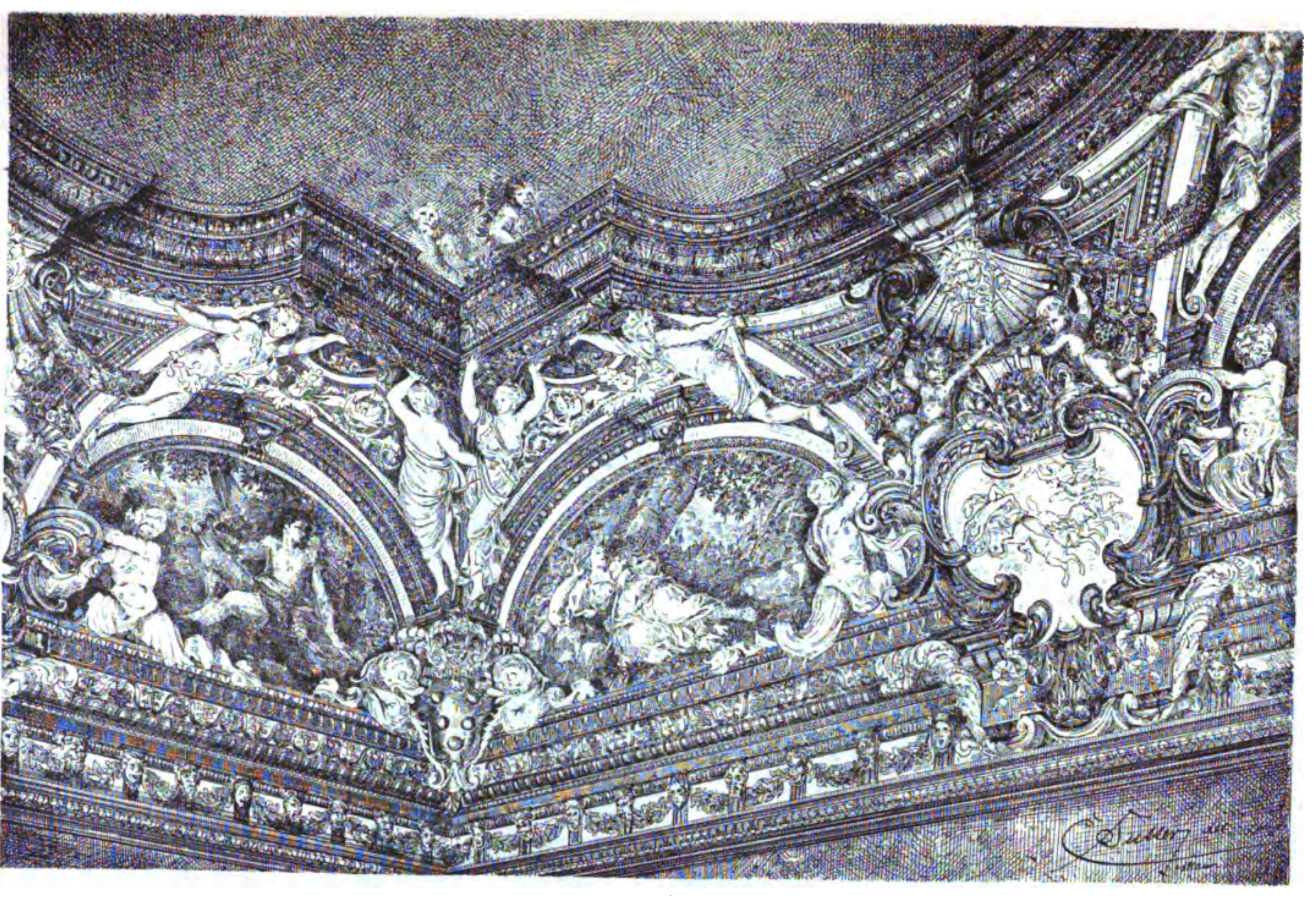


Fig. 152. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausschmückung.

ſchaftliche Errungenſchaft jener Zeit, die erweiterte Kenntniß der Reliefperſpektive, die hieraus erwachſende Kunſt, Plaſtik und Architektur in früher ungeahnter Weiſe zu maleriſchen Wirkungen zu vereinen, hatten ihm die Hand geführt, als er beſtrebt war, der Zeitrichtung folgend, über die als banauſiſch erſcheinende Abhängigkeit von Konſtruktion und Material hinweg die Räume frei nach den Forderungen der Phantaſie zu geſtalten. Dieſe aber war auf thunlichſt weite und dabei doch künſtleriſch beherrſchte Raumbildung gerichtet. Alles Detail

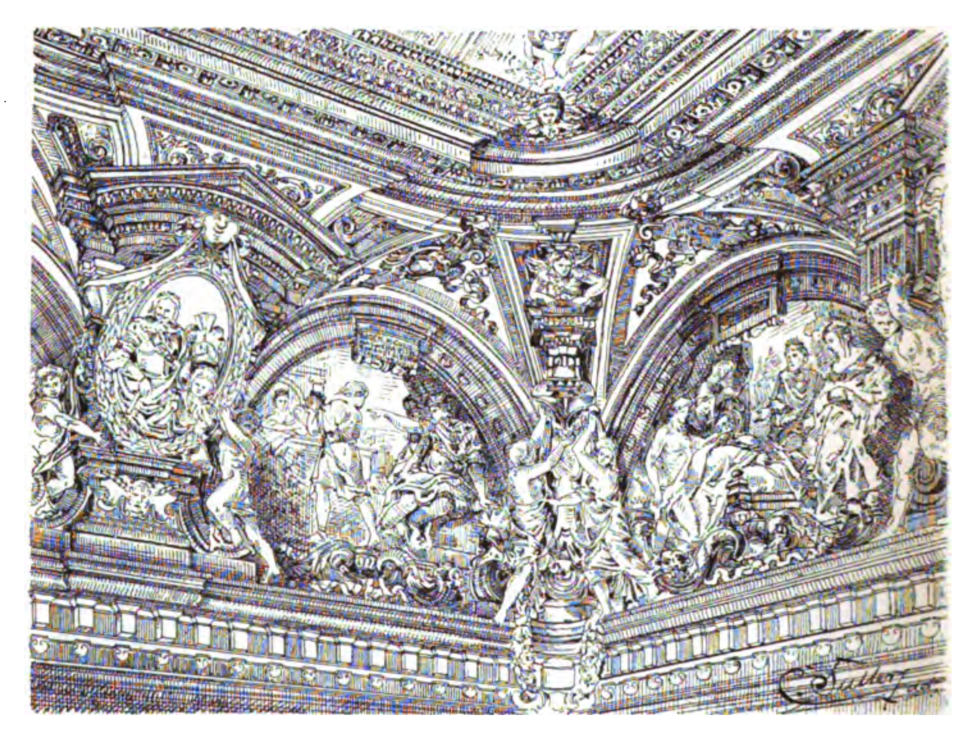


Fig. 153. Palazzo Pitti zu Florenz. Deckenausſchmückung.

dient dieſem Zwecke. Daß die Deckengemälde Unteranſicht erhalten war ſchon längſt Regel. Nun aber beginnt auch die Plaſtik und die bisher nur raumabſchließend behandelte Architektur an dem Gedanken mitzuſchaffen, daß über dem Gewölbe ſcheinbar ein neuer unendlicher Raum hervorgezaubert werden müſſe. Hierüber vergaß man faſt überall die Luſt an zierlicher Schmucktechnik, den Gedanken an Wohnlichkeit, ſelbſt bei den Wohngelaſſen. Im frauenfeindlichen Rom beſtand ſchon lange die Kahlheit und muſeenartige Geſtaltung der Zimmer, die meiſt den Eindruck erwecken, als ſeien ſie nur durch

das Zuſammenrücken von vier Bildwänden und Ueberdecken mit einer fünften entſtanden; dort wurden Zimmer geſchaffen, deren künſtleriſche Anlage man durch das Hineintreten zu beleidigen fürchten muß. Denn wer die Stanzen Rafael's mit begeiſtertem Gemüth betrachtet hat, wird ſich gewiß auch herzlich über ſeinen Mitbeſchauer, über jeden Stuhl oder Tiſch im geheiligten Raum geärgert haben, da jedes fremde Gebilde die Geſamtwirkung unbedingt zerreißt. Die Ausſchmückung des Raumes hebt ſeine Verwendbarkeit einfach auf. Bei dieſer Auffaſſung iſt es kein Wunder, daß das Kunſtgewerbe, deſſen Aufgabe es iſt, im Kleinen Großes zu leiſten, ganz in Vergeſſenheit kam. Und ſelbſt in die Fürſtenſitze, bis in's Wohnhaus übertrug ſich dieſe Art der Raumausſtattung, die zwar bei den Großen von einem entwickelten Kunſtſinn, aber auch dafür ſpricht, daß dieſer mehr und mehr Sache der Eitelkeit wurde; denn während man die glänzenden Säle baute, gewöhnte man ſich daran, in unſcheinbaren, ungeſchmückten Mezzaninräumen ein kunſtarmes Leben zu führen. Nicht mehr für das wohnliche Daſein eines feinſinnigen Bauherrn, ſondern für flüchtige Beſucher eines prunkenden Haushaltes ſchufen die Barockmeiſter. Dieſer Umſtand erklärt viele ihrer Eigenthümlichkeiten.

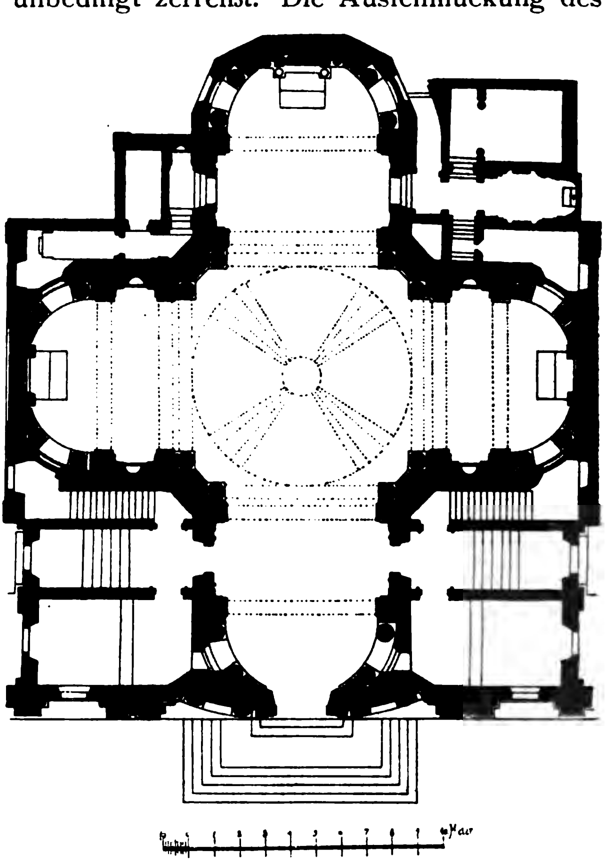


Fig. 154. St. Luca e Martina zu Rom. Grundriss.

Cortona entfaltete auch als Architekt eine große Thätigkeit. Wir lernen ihn als fleißigen und geiſtvollen Künſtler durch ſeine Skizzen in den Uffizien kennen. Da iſt das Projekt eines Umbaus des Palazzo Pitti eine höchſt phantaſiereiche und großartige Löſung; da iſt ferner für S. Firenze in Florenz ein intereſſanter Verſuch in einer als latei-

nifches Kreuz gebildeten Kirche die Attika über dem Gurtgefims der Hauptfchiffe zu einem felbftändigen, zweiten Gefchoß auszubilden (bezeichnet 1659 und 1669), eine Löfung, deren einzelnen Stufen zugleich eine Darlegung des ernften Strebens ihres Schöpfers find. Wir müffen uns hier im Wefentlichen an die ausgeführten Bauten halten. Auch hierin bewährte er feine Genialität, die fich namentlich darin äußerte, daß er dem Drang nach neuen Geftaltungen genügte, ohne daß man feinen Werken den Kampf und Drang des Schaffens anfpürt, wie denjenigen Borromini's. Der weltliche, flotte Zug feiner Kunftweife verhinderte nicht, daß er faft ausfchließlich dem Kirchenbau zugeführt wurde.

Er eröffnete feine Thätigkeit mit einem fehr beachtenswerthen Bau. Es ift dies St. Luca e Martina am Forum (1636) (Fig. 154). Für die Gefchichte des Projektes dürften die Uffizien manche Aufklärung geben. Der Grundriß befteht aus einem griechifchen Kreuz mit im Verhältniß zur Kuppel langen, im Halbkreis gefchloffenen Flügeln, durch deren Ausdehnung Cortona die Nachtheile der Centralanlage aufzuheben verfuchte. Denn es ift beachtenswerth, daß der Bau nochmals das Programm von St. Peter aufnimmt. Das Innere erhielt feine eigenartige Geftalt durch die Anordnung jonifcher Säulen, fowohl an den Ecken der Vierung, wo fie die hochgeftelzten Bogen der Kuppel tragen, wie zwifchen Pfeilern neben den Altären in den Apfiden als Gliederung der Chorwände, wo ihre Anordnung als Florentiner Erinnerung an die Bibliotheca Laurentiana zu betrachten ift. Die Kuppel ift etwas fchwer und gleich den Oberlichtfenftern fehr barock gegliedert, die Gefamtwirkung keine architektonifch hervorragende, doch eine wohlthuend in fich abgefchloffene.

Die Façade fucht eine Löfung der Frage, an welcher St. Peter fcheiterte. Das Rundtheil des Kreuzflügels erfcheint als Hauptmotiv in der Vorderfront in einem konvexen Vorbau und ift durch jonifche Säulen, darüber durch kompofite Pilafter gegliedert. Vor die Flanken treten gekuppelte Pilafter, fo daß ein in der Hauptlinie rechtwinkliger Abfchluß des hier dem urfprünglichen Plane von St. Peter entfprechenden Grundriffes zu Stande kommt. Das Detail ift reich und in einzelnen Formen rein dekorativ, die Profile find verftändnißvoll und ohne allzu ftarke Abweichungen von den alten Vorbildern gezeichnet, bis auf die nun mehr und mehr beliebt werdende karniesartige Bildung der Friefe. Der Entwurf der Façade erhebt fich jedoch nicht wefentlich über die übliche Formengebung. Nur eine größere Frifche, ein minder wuchtiger, dem Zierlichen näher ftehender Grundton ift ihr eigen.

Diefe zierlichere Handhabung der Architektur bekundet fich nament-



Fig. 155. St. Maria della Pace zu Rom. Façade.

lich reizvoll an der Façade von St. Maria della Pace (Fig. 155), welche wohl vor 1659 entſtanden ſein muß, da zu dieſer Zeit laut Inſchrift, als Beweis für die der Anlage gezollte Bewunderung, durch päbſtliches Breve alle Veränderungen an Kirche und Vorplatz verboten wurden.

Cortona legte vor die geradlinige Front der wefentlich älteren Kirche im Erdgefchoß eine halbkreisförmige Halle aus gekuppelten toskanifchen Säulen (Fig. 155), ein reizendes Motiv, das durch die edelfte Durchbildung noch in feinem Werth gefteigert wird. Am Obergefchoß tritt der Gedanke von St. Luca e Martina, jene Andeutung eines inneren Apfidenbaues an der Façade in minder kräftiger, weil durch die Rißgeftaltung nicht begründeter Weife, auf. An der Ecke ftehen Pilafter mit einem verkröpften Gebälk, welches den Giebel trägt; dazwifchen abermals Pilafter, welche einen eingeftellten Rundgiebel ftützen; zwi-

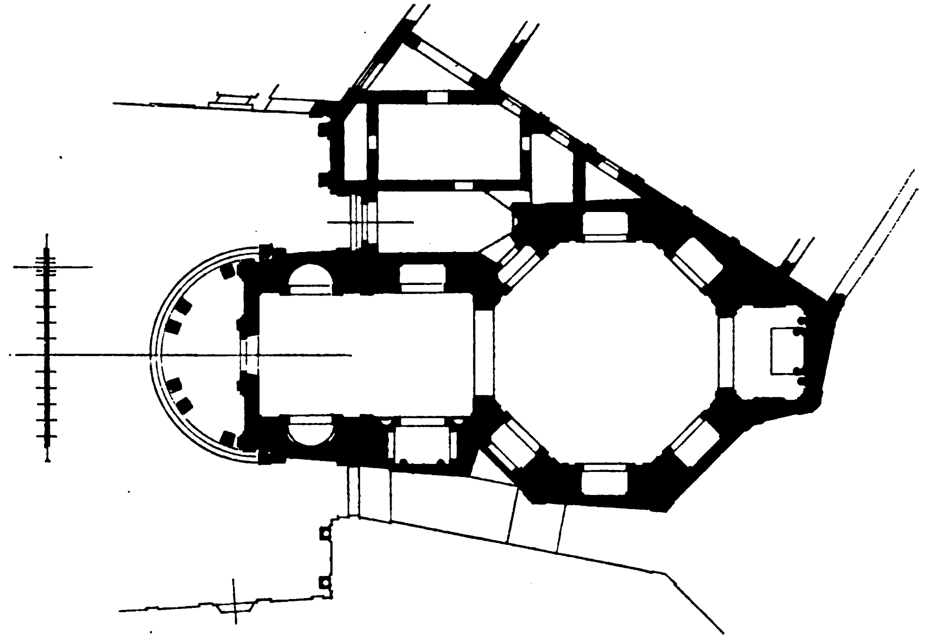


Fig. 156. St. Maria della Pace zu Rom. Grundriss.

fchen beiden jene originelle Geftaltung, durch die der Eindruck erweckt werden foll, als trete auch hier ein Mauerkörper im Bogen vor die durch die Ecken feftgeftellte Flucht. Schließlich find Säulen als Einfaffung der Fenfter und des in barockem Rahmen über ihnen angebrachten Wappens verwendet. An die Façade legen fich im Untergefchoß gerade Flügel mit befcheidenen Anläufen, im Obergefchoß jedoch nach rückwärts je im Viertelkreis ausbiegende Anbauten, welche dem Mittelrifalit den Eindruck kräftigen Vorkragens geben. Der Platz vor der Façade ift ftreng architektonifch geordnet, eng, mit in den Maßen abfichtlich befcheiden gehaltenen Häufern. Wieder ift die Gefamtanlage ein Werk von erftaunlicher Sicherheit des malerifchen Gefchickes, ein Meifterwerk

der Berechnung perſpektiviſcher Wirkungen, zierlich im Detail, erfreulich in der Stimmung, bei aller Verfeinerung ohne beläſtigende Anſprüche.

Für die Kirche St. Maria in Via lata entwarf Cortona gleichfalls nur die nach ſeiner Zeichnung erſt 1680 ausgeführte Façade. Die Ecken der zweigeſchoſſigen Anlagen bilden von je zwei Pilaſtern eingeſchloſſene Mauerkörper. Zwiſchen denſelben ſtehen in jedem Stockwerk vier korinthiſche, an den Seiten eng, im Mittel weiter geſtellte Säulen; glatte Geſimſe, die ſogar der Konſolen entbehren, gliedern die Höhenentwicklung; das obere bricht über das Mittelinterkolumnie ab und wölbt ſich zu einem in den Giebel eingeſtellten Rundbogen empor. Der Bau bekundet ein erneutes Studium der Antike. Die Kapitäle ſind den alten nachgebildet, wenn auch deren Elaſticität nicht erreicht wurde; die ganze Architektur iſt einfach gehalten, vermeidet außer jenen Bogen die Kurven, auch die Grundrißentwicklung der Vorhalle hat eine Form, welche Zweifel über das Alter des Baues berechtigt erſcheinen laſſen würden, wenn uns nicht gleichzeitige Stiche beweiſen, daß ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Umſchwung nach dem Klaſſicismus ſelbſt bei den flotteſten Künſtlern ſich gelegentlich Geltung verſchaffte.

Ein bevorzugter Schüler Domenico Fontana's war *Girolamo Rainaldi* (geb. zu Rom 1570, † daſelbſt 1655), den der Meiſter bei Papſt Sixtus V. durch den Entwurf einer Kirche für Montalto in der Mark Ancona einführte. Der junge Künſtler wurde dann zu mehr techniſchen Aufgaben verwendet, wie am Hafen zu Fano, ſpäter am weitläufigen Profeßhaus der Jeſuiten (1623) zu Rom, bei dem es hauptſächlich galt, die ſchon beſtehenden älteren Theile in einen Bau zu vereinigen, was denn nicht ohne Künſtelei gelang. Denn es wurde beiſpielsweiſe gegen Via d'Ara Celi ein Hof an die Gebäudeecke verlegt, jedoch um denſelben eine mehrſtöckige römiſche Palaſtfaçade als ganz ſinnloſe kouliſſenartige Blende herumgebaut. Der maleriſchſte Theil iſt der Blick im Haupthof auf die Arkade vor der Sakriſtei und dem Querſchiff des Geſù (Fig. 23). Bald darauf ſcheint Rainaldi nach Oberitalien gegangen zu ſein, wo er zunächſt in Bologna die Kirche St. Lucia (1623, jetzt Turnhalle) errichtete (Fig. 157). Noch ſehen wir ihn unter dem Einfluß Tibaldi's hinſichtlich der Aufrißgeſtaltung des mächtigen Langhauſes, deſſen gegen drei Kapellen ſich öffnende Seidenwände nach dem Vorbilde eines Triumphbogens mit drei Hauptportalen und je zwei Nebenthüren entworfen iſt. Zwiſchen dieſen erheben ſich Pilaſter auf hohen Poſtamenten. Architrav und Fries wurden nicht über den Bo-

gen durchgeführt, an ihre Stelle treten dort große Tafeln. An das mit einem riefigen Tonnengewölbe überdeckte Hauptfchiff lehnt fich ein Chor, der aus etwa 3 Viertheilen eines Kreifes gebildet, der norditalienifchen Sitte, diefen Bautheil künftlerifch für fich abzufchließen, gerecht zu werden fucht. Das Detail ift reich und barock, doch nicht aufdringlich, die Façade unfertig.

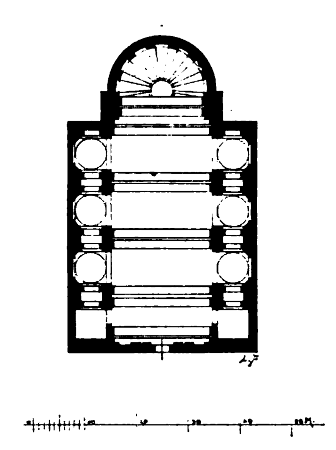
Bald wurde auch dem römifchen Künftler die in Bologna fchon feit einem Jahrhundert befchäftigende Frage der Vollendung von S. Petronio vorgelegt. Sein Façadenentwurf ift erhalten und einer der phantaftifchften. Denn während er die Bekleidung der hohen Giebelwände ganz in barockem Sinne auffaßte, glaubte er fich verpflichtet, auch der Gothik gerecht zu werden, der er nicht ohne feine Erwägung gerade in der Umrißlinie das Uebergewicht gab. Er bildete an den Ecken der verfchiedenen Stockwerke Fialen, befetzte die Giebel und Konfolenanläufe mit Knaggen und fuchte fo nach beften Kräften die modifche Architektur mit den ehrwürdigen Reften des 14. Jahrhunderts in Uebereinftimmung zu bringen. Es bedarf wohl kaum der Verficherung, daß ein befriedigendes Refultat nicht erreicht werden konnte und daß es nicht zu bedauern fei, auch diefen Entwurf unausgeführt zu fehen. Aber während derfelbe unbeachtet liegen blieb, förderte Rainaldi den Bau doch dadurch, daß er (1626) die noch immer fehlenden Gewölbe des Langhaufes zu fchlagen begann, die um 1650 vollendet wurden. Hier ift das achtungsvolle Eingehen auf den alten Stil ein Verdienft des Meifters. Indem er der gothifchen Struktur volle Gerechtigkeit ließ und in keiner Weife eigenwillig feine Kunft in den Vordergrund drängte, gelang es ihm, der herrlichen Kirche die Einheit der Wirkung zu geben, welche jede fremde Stilform ihr unbedingt hätte rauben müffen. Taufende werden fie befuchen, ohne zu empfinden, daß ein wefentlicher Theil derfelben zwei Jahrhunderte nach der Aufführung der Seitenwände vollendet wurde.

Auch in den Nachbarftädten Bologna's, in Parma, Piacenza, Modena, wird Rainaldi als mit den Bauten der Farnefe und Efte beauftragt bezeichnet.

In Modena waren gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts einige Werke von Bedeutung im Stil Roms entftanden, mit dem die Stadt durch ihre Fürften in fteter enger Verbindung geblieben waren. Zwar machen fowohl die Kirchen del Paradifo (1596) als della Trinità, beides Schöpfungen des Modenefen *Giovanni Guerra,* des Erbauers von S. Andrea delle Fratte in Rom, keine höheren künftlerifchen Anfprüche. Dies ift aber der Fall bei S. Bartolomeo (1607) (Fig. 158), einer Kirche im lateinifchen Kreuz, mit drei Schiffen im Langhaus und rechtwinklig abgefchloffenen Kreuzflügeln, welche *Giorgio Sol-*

dati mit großem Geſchick wohl an Stelle eines älteren gothiſchen Baues ſchuf, eines der beſten Werke der Periode. Ferner iſt S. Vicenzo (1617), eine Theatinerkirche vielleicht desſelben Meiſters, wieder von großer, hier dem Geſù zu Rom nachgebildeter Anordnung, doch mit flacher Kuppel, reichem Figurenſchmuck und üppiger Stuckdekoration verſehen. Letztere gehört zum Theil einem Umbau durch den Florentiner *Nicolò Gaspare Paoletti* (1761) an.

Gleichzeitig unternahmen die Eſte und zwar der überfromme und ſchwache Herzog Ceſare, der ſeit 1598 auf Ferrara zu Gunſten des Papſtes Clemens VII. verzichtet hatte und nach Modena überſiedelte, daſelbſt einige Profanbauten, an deren Entwurf Rainaldi Antheil genommen haben dürfte.



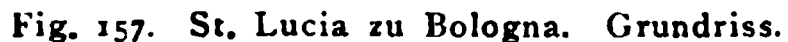


Fig. 157. St. Lucia zu Bologna. Grundriss.

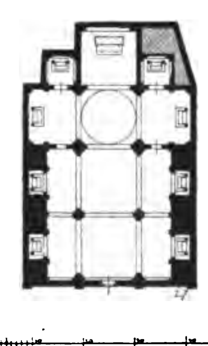


Fig. 158. S. Bartolomeo zu Modena. Grundriss.

Der Umbau des Palazzo comunale (1629), welchen der Modeneſe *Raffaele Menia* vollzog, bot wenig Gelegenheit zur Entfaltung künſtleriſchen Könnens. Mehr der Bau des rieſigen Palazzo ducale, jetzt reale (begonnen 1634), deſſen Gartenfront, d. h. diejenige, welche dem heutigen Corſo Vittorio Emanuele zugekehrt iſt, mit einfacher, ziemlich ſtrenger und nüchterner Architektur, etwa an die römiſchen und neapolitaniſchen Bauten des Domenico Fontana erinnert, deſſen übrige Theile aber, ſeit 1635, vielleicht unter Rainaldi's Einfluß von *Bartolomeo Avanzini* (geb. zu Rom, † 1658) errichtet wurden. Die Façade iſt eine der gewaltigſten Italiens, von ächt monumentalen Verhältniſſen, trefflich entworfen. Zwar iſt ſie nicht mehr von der rückſichtsloſen Größe der Verhältniſſe, wie etwa die älteren Florentiner Paläſte, ſondern baut ſich, der Vielſeitigkeit der herrſchenden praktiſchen Anſprüche eines üppigen Hofes entſprechend, aus Theilen zum Ganzen zuſammen; da-

bei ist sie doch von einem einheitlichen Gedanken beseelt und beherrscht von einem kräftig schaffenden Künstlerwillen. Das Mittelrisalit erhielt im Parterre ein triumphbogenartiges, leider etwas zu niederes Thor, welches von toskanischen Säulen eingefaßt wird, darüber drei, durch Pilastersysteme in drei Theile gegliederte Geschosse mit je drei kräftig barock gebildeten Fenstern in den beiden Hauptstockwerken und einer hohen Loggia darüber. Schließlich bekrönt ein fünftes Geschoß, dessen Fenster seit 1749 eine Uhr deckt, den Bau. Dieser Mitteltheil der Anlage erinnert lebhaft an die römischen Kasinen, namentlich an Algardi's später entstandene Villa Pamfili. Die glatten Mauerflächen der anschließenden Rücklagen mit je vier Paaren gekuppelter und an deren Seite je einem einzelnen Fenster, schließen mit einem kräftigen Hauptgesims, welches auch um die Eckvorlagen sich verkröpft. Im Fries desselben befinden sich ovale Mezzaninfenster und kräftige Reliefornamente, darüber eine Attika mit Statuen, an den Ecken ein thurmartiger breiter Aufbau. Das Detail ist wirkungsvoll, durchaus römisch, aber ohne Sorgfalt bearbeitet, ja an der einen Hälfte der Front wurde das Relief durch dasselbe nachahmende Malerei ergänzt.

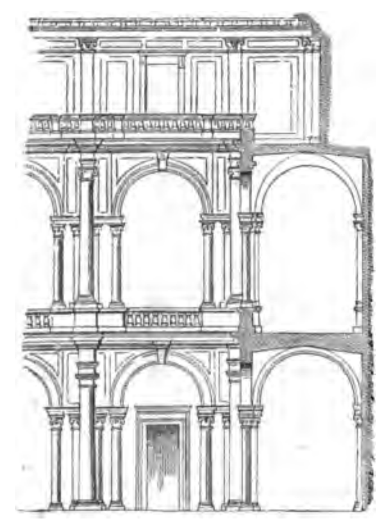


Fig. 159. Palazzo Ducale zu Modena. Hofdetail.

Ungleich wirkungsvoller noch ist der große Hof des Schlosses (Fig. 159), eine räumlich wie künstlerisch gleich bedeutende rechtwinklige Anlage mit zwei mächtigen Arkadengeschossen, darüber einer Terrasse und endlich einem dritten geschlossenen Stockwerke korinthischer Ordnung. Die Arkaden werden durch toskanische und darüber jonische Pilaster je mit einem Gebälkstück, trotz der überwältigenden Grundrißverhältnisse des Hofes in nur fünf zu sieben Joche abgetheilt, welche je durch ein Paladiomotiv über kleinen Säulen von entsprechender Ordnung ausgefüllt sind. Diese Einbauten, bis zu den allein durchgehenden Deckgliedern der Gesimse hinaufreichend, öffnen sich weit und frei und geben bei ihren großartigen Verhältnissen dem Hof den Eindruck heiterster Festlichkeit und völliger Harmonie der Massen, wenn auch das Detail nicht mehr das reinste ist. Auch die anstoßenden Umgänge, die um einen rechtwinkligen Kern aufsteigende dreiarmige Festtreppe, die in den Formen ihres Aufrisses unverkennbar mit derjenigen des Palazzo Barberini in naher Beziehung steht, entsprechen dem Hofe in

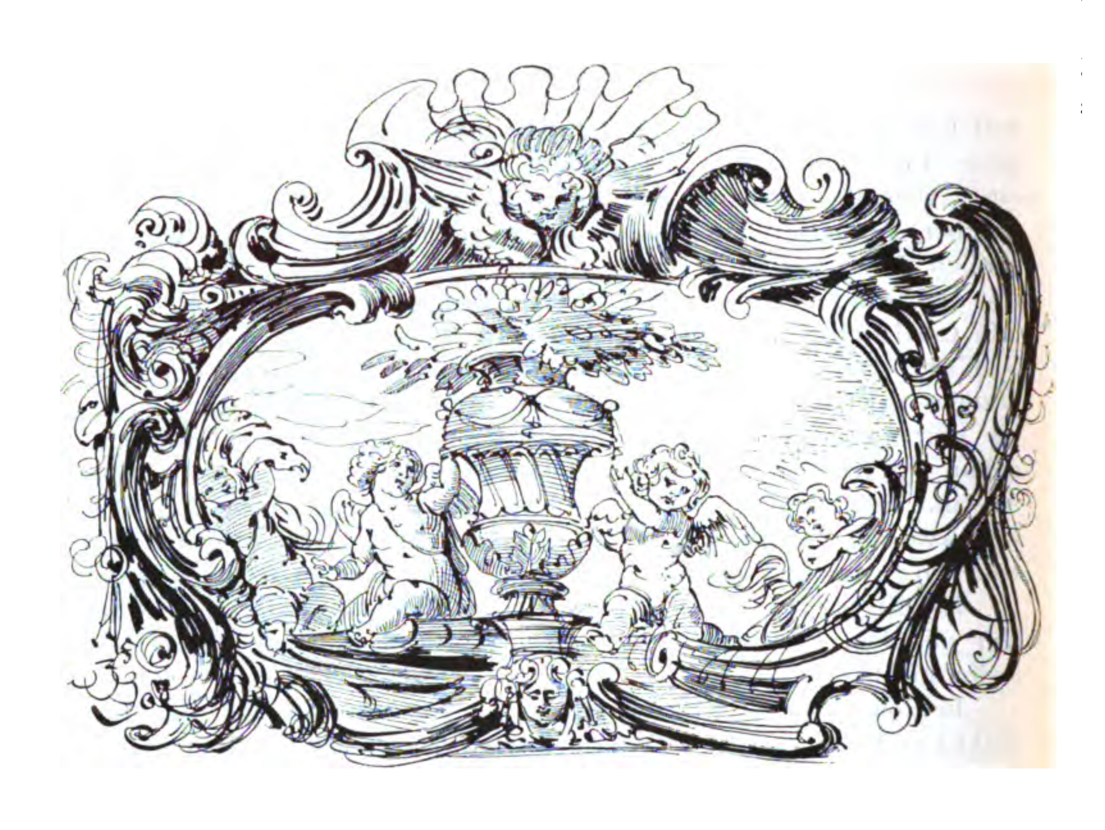
verfchwenderifch großen Verhältniffen und klarer Anordnung. Die innere Einrichtung gehört, nach den mir zugänglichen Sälen zu urtheilen, einer wefentlich fpäteren Zeit an, und zwar jener Periode (1696), in welcher *Marcantonio Franceschini* und *Heinrich Haffner* die Fresken des großen Saales malten.

Die fpäteren Bauten Avanzini's in Modena, das große, aber formlofe Collegio Convitto di S. Carlo (1664) und die in der Façade S. Carlo ai Catinari in Rom nachgebildete, als ftreng durchgebildetes griechifches Kreuz angelegte Kirche desfelben Namens (1664 bis 1667) geben durch ihre geringe Bedeutung der Vermuthung, daß neben ihm Rainaldi auf den Schloßentwurf Einfluß gehabt habe, neuen Anhalt. Sein Schüler und Nachfolger *Antonio Loraghi* vollendete die von Avanzini begonnenen Werke, fo auch die Paläfte zu Saffuolo und Modena, und fchuf die Kirche St. Agoftina in letzterer Stadt.

Die Kirche St. Annunziata zu Parma, die Rainaldi gemeinfam mit dem Parmefaner *Giovanni Battista Fornovo* fchuf, kenne ich leider nicht.

In Rom erfcheint Rainaldi erft wieder vor 1650, bei dem Bau des Palazzo Pamfili an der Piazza Navone. Diefer zeigt bei einer dem Palazzo Ducale in Modena verwandten Maffengruppirung mit drei Rifaliten und mittleren loggienartigen Aufbau fchon eine gewiffe Greifenhaftigkeit in der Ueberfülle wechfelnder, doch nicht kräftig durchgeführter fondern als Blenden behandelter Motive, in dem mangelnden Zufammenhalt der Theile, der erzwungenen Phantafiewirkung, während fich in der bewegteren Umrißlinie, den Aufbauten über dem Hauptgefims eine Oppofition gegen den römifchen Palaftbau kundgiebt. Das Detail ift barock, doch ohne den Vorzug diefes Stiles, die kräftige Schattenwirkung; die Façade nüchtern, trotz der großen Kraftanftrengung auf dem Reißbrette.

Rainaldi's Leiftungen in der Kleinarchitektur find nicht bedeutend. Die Brunnen vor dem Palazzo Farnefe entftanden durch Verwendung antiker Tröge; fein Antheil an den von Vignola begonnenen Gärten des Palatins läßt fich heute mit Sicherheit nicht mehr nachweifen.



XII. KAPITEL.

Mailand und Bologna.

Mit Rom in engem geiſtigen Zuſammenhang, doch nicht eigentlich abhängig von der ewigen Stadt hatte ſich in der Poebene aus der klaſſiciſtiſchen Richtung des Tibaldi heraus eine barocke Architektur entwickelt, welche zunächſt in Mailand zum Durchbruch kam. Die große lombardiſche Hauptſtadt, die infolge des Reichthums der ſie umgebenden Landſtriche ſtets nur einige Jahre der Ruhe bedurfte, um wieder in ihrem Wohlſtand mächtig aufzublühen, wenn Kriege ſie niedergebeugt hatten, war damals unter ſpaniſcher Oberhoheit wieder zu geordneten Zuſtänden geführt worden. Ein breites, bequemes Bürgerdaſein, wie es ſchon an den Paläſten des 16. Jahrhunderts ſich ausſprach, blieb den Bauwerken der nächſten Periode erhalten. Doch tritt an Stelle der feinen Auffaſſung des Aleſſi und der Strenge des Tibaldi eine derbe Freude an Pracht, eine geſunde Vollſaftigkeit, die ſogar

leicht in das Ungeſchlachte, Ueberreife hinausreift. Namentlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt ſich der Umſchlag, und zwar durch den bedeutendſten unter den Mailänder Architekten dieſer Periode *Francesco Maria Ricchini*, welcher 1605 bis 1638 Dombaumeiſter war. Im Kirchenbau fand derſelbe auch zunächſt Gelegenheit zu künſtleriſchen Thaten. Zu dieſen gehört S. Guiſeppe (1607—1630), ein griechiſches Kreuz mit bis auf den etwas bedeutenderen Chorbau ganz kurzen Flügeln, ſtark abgeſchrägten Ecken zwiſchen denſelben. Die Façade iſt wie die von St. Maria alla porta (begonnen 1652, vollendet durch *Carlo Castelli*, 1849 im Innern umgebaut) eine der barockſten der Stadt und nähert ſich unmittelbar den römiſchen Façaden eines Carlo Maderna und ſeiner Schule. Sie ſind beide zweigeſchoſſig, mit großen Säulenmotiven und Giebeln an dem Portal, verkröpften, bei erſteren ſogar in einander geſchachtelten Hauptgiebeln, reich an gekünſtelten Linien, wie beiſpielsweiſe Verdachungen, die aus drei Seiten des Achtecks gebildet ſcheinen, abgebrochenen und aufgerollten Giebeln. Dabei iſt das Detail ſchwer und wuchtig, der Entwurf von entſchieden maleriſchem Werth. An Reichthum des Details übertreffen die Façaden noch die römiſchen. Unverkennbar iſt in dieſem letzten Umſtande die Nachwirkung von Aleſſi's Schule zu erkennen; haben doch dieſe Mailänder Kirchen in ganz Italien die meiſte Aehnlichkeit mit denjenigen Gotteshäuſern, welche in Belgien entſtanden, ſeit Rubens direkt auf den Meiſter von St. Maria presso S. Celso in deſſen genueſiſchen Bauten hingewieſen hatte. Die Façade von S. Sirſto zu Piacenza, ein abſcheulich rohes Werk von 1622, ſcheint Ricchini ganz, die von S. Giovanni alle case rotte (vollendet von ſeinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini*) nur zum Theil zu gehören. Der Grundriß letzterer Kirche iſt eine Elipſe mit rechtwinkligem Chorraum.

Wichtiger ſind Ricchini's Palaſtbauten. Der Palazzo Durini 1603) bekundet ſchon ein ungewöhnliches Kompoſitionstalent. Zwar ſind die Ortſteine an den Ecken von gekünſtelter Diamantbildung, das wieder in drei Seiten des Achtecks geſchloſſene, ſchwerruſticirte Portal mit ſeinen beiden Seitenthoren, ſein von wuchtigen Konſolen getragener Balkon, das mächtige Hauptgeſims und die meiſten andern Details keineswegs von edler Bildung, aber der Façade als Ganzem iſt der Eindruck fürſtlicher Pracht, ſtolzer Geſchloſſenheit in hohem Grade eigen. Der Hof erſcheint nicht minder vornehm, doch beſcheidener, und iſt mit Arkaden auf gekuppelten, toskaniſchen Säulen umgeben; über dieſen erhebt ſich nur ein Geſchoß und ein kräftiges Hauptgeſims. Die barocken Neigungen des Meiſters treten hier namentlich an den Thürverdachungen im Hofumgange hervor. Ein noch ausſchweifenderes, aber trotzdem

nüchterneres Portal als das des eben erwähnten Baues befindet fich nahe demfelben, Via Durini 10. Der Palazzo Annoni (1631) wird ihm gleichfalls zugefchrieben, ebenfo der Palazzo Acerbi, jetzt Albergo Reichmann, ein minder gewaltiger, doch immerhin kräftiger Bau.

Der Umbau des Ospedale Maggiore war durch *Fabio Mangone* begonnen worden, wurde jedoch durch Ricchini fortgefetzt. Von diefem ftammt das Portal gegen Via Ospedale, ein fchwerfälliges Prunkftück von unruhiger Wirkung, aber auch die Hofarchitektur, welche mehr Anerkennung finden würde, forderte fie nicht zu Vergleichen mit den älteren Bautheilen, mit dem zierlichen Meifterwerk *Filarete's* auf. Von diefem entlehnte er die Anordnung des Erdgefchoffes, Bogenftellungen direkt über hier jonifchen Säulen, die Medaillons in den Zwickeln, den reich fkulpirten Fries. Jedoch wiederholte er dasfelbe Motiv im Obergefchoß und fügte diefem, wie dem ganzen Bau ein Kranzgefims zu. Das Detail ift wirkungsvoll, aber für die befcheidenen Höhenverhältniffe zu kräftig gehalten.

Ein ganz barockes Dekorationsftück ift das Portal des Seminario Arcevescovile, eines 1570 von *Giuseppe Meda* errichteten Baues. Zwei mächtige Hermen ftützen die Konfolen, welche das verkröpfte Gebälk tragen. Unter diefem öffnet fich das ftark rufticirte Thor mit dem wiederholt gefchilderten, aus drei Geraden gebildeten oberen Abfchluß. Zur Seite zwei Nifchen. Schwer prunkvoll ift auch Ricchini's Façade zum Palazzo Elvetico.

Das ganze Können des Meifters konzentrirte fich jedoch im Entwurf des Palazzo di Brera, früher Jefuitencolleg, welches jedoch erft 1651 nach feinem Plane von *Guadrio, Rossone* und feinem Sohn *Giovanni Domenico Ricchini* ausgeführt wurde. Die Verhältniffe des Baues find mächtig. Die Durchbildung der Façade bei bunter Vielgeftaltigkeit im Detail von großem Ernft. Wieder find die Ecken des Baues, wie des Mittelrifalites durch Quaderungen ausgezeichnet, fehlt, abgefehen von einer wuchtigen, toskanifchen Säulenftellung vor dem Portal, eine die Wandfläche gliedernde Ordnung. Die Profile, namentlich das Konfolenhauptgefims, find von großer Kraft, ebenfo die Verdachungen der Fenfter des Hauptgefchoffes, zwifchen deren abgebrochenen Gefimfen dekorative Tafeln mit Seitenkonfolen angeordnet find. Der Hof (Fig. 160) ift eine Prachtleiftung, eine der fchönften der ganzen Periode, eine Vereinigung der Gedanken des Palazzo Borghese in Rom und der Univerfität in Genua: zwei Gefchoffe von fünf zu fieben offenen Loggien auf gekuppelten, unten toskanifchen, oben jonifchen Säulen. Außer den Schlußfteinen und der Baluftrade des Obergefchoffes kein nur fchmückendes Glied; ein fchlichtes Hauptgefims als Bekrönung; dem Portal gegenüber, jen-

feits der Loggia eine offene Doppeltreppe von den ftattlichften Verhältniffen, klare Anordnung, fchöne Durchblicke — das find die Elemente diefes Meifterwerkes, das „einen der erften großartigen füdlichen Baueindrücke gewährt, welche den von Norden Kommenden erwarten.“ (Burckhardt.)

Eine verwandte Schöpfung, namentlich hinfichtlich des Hofes, ift der Palazzo della Canonica, jetzt Instituto Tecnico (gegen 1630).

Unter den Schülern Ricchini's ift *Carlo Buzzi* hervorzuheben, wel-

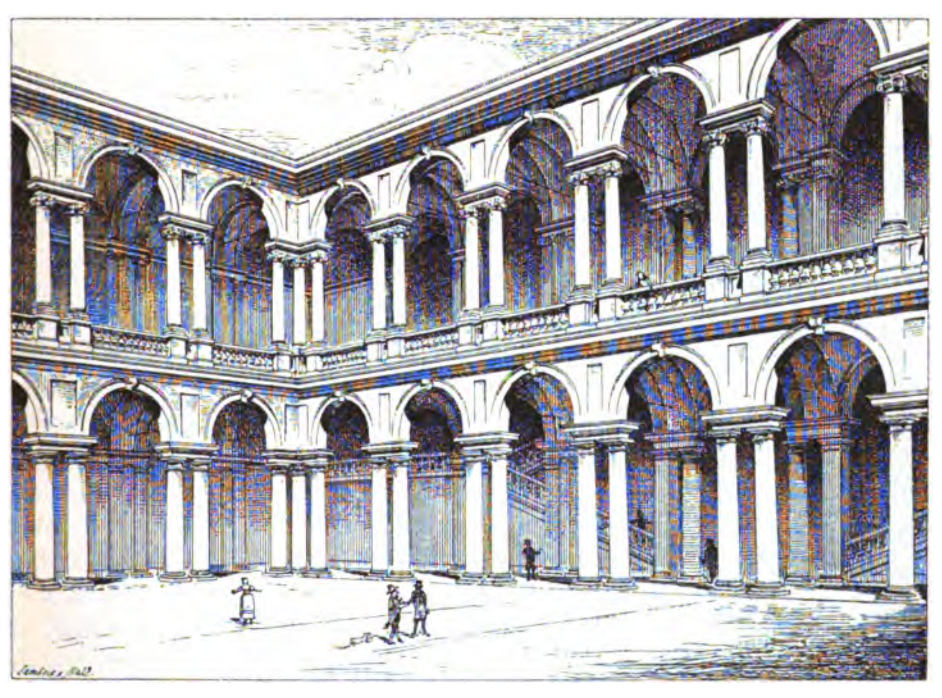


Fig. 160. Palazzo di Brera zu Mailand. Hofanficht.

cher die Kuppelkirche in Ospedale maggiore vollendete, namentlich aber die Façade des Santuario della Beata Virgine zu Saronna (1666)[1]) bei Mailand fchuf, einen zwar an Höhe die Frührenaiffancekirche wefentlich überragenden und auch durch den Umftand, daß dort nur das Mittelfchiff höher geführt ift, die Seitenfchiffe aber liegen bleiben, wenig bekümmerten und mithin rein dekorativen, aber doch beachtenswerthen Bau. Das Triglyphengefims des Erdgefchoffes

[1]) Nach Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance, „nach 1583“ von Lelio Buzzi nach einem Plan Tibaldi's, Balustrade und Obelisken von Leone Leoni (1657). Letzterer starb aber schon 1585!

verkröpft fich fechs Mal und zwar an den Seiten über gekuppelten toskanifchen Säulen, in der Mitte über in bekleidete männliche Geftalten endenden Hermen. Der Giebel über diefen, fowie der weitaus breitere, die beiden inneren hier jonifchen Säulenkuppeln des Obergefchoffes bedeckende machen die Verkröpfung nicht mit und geben daher durch ihre weite Ausladung die kräftigften Schattenwirkungen, ähnlich wie fie faft gleichzeitig Rainaldi an St. Maria in Campitelli zu Rom anordnete. In den Interkolumnien des Erdgefchoffes befinden fich drei Thüren, bez. zwei Nifchen, in der Achfe über dem Hauptthor ein breites Palladiofenfter. Ueber Hauptgefims und Giebel läuft auch nach römifchen Muftern (St. Sufanna, St. Maria della Vittoria) eine Baluftrade hin. Ueber den oberen Säulenkuppeln an den Ecken erheben fich hohe Obelisken. Das Detail ift von feltener Sauberkeit und Eleganz, faft gleichzeitigen franzöfifchen Bauten in der Schärfe der Durchbildung verwandt.

Das Thor eines ausgedehnten Palaftes an Giardini Publici Nr. 379 zu Brescia ift faft getreu eine Kopie desjenigen vom Palazzo Durini. Ebenfo dürfte der dortige Palazzo Vescovile mit feiner einfach edlen, doch etwas nüchternen Façade, aber um fo wirkungsvolleren Gartenummauerung hierher zu rechnen fein, fowie ein großer neben S. Aleffandro gelegener Palaft mit ftattlichem Pfeilerhof und einer durch Lifenen gegliederten, ziemlich trockenen Façade.

Weitaus bedeutender find die berühmten Anlagen auf den Borromeifchen Infeln im Lago Maggiore, welche feit 1632 durch Graf Carlo III. Borromeo künftlerifch umgeftaltet wurden. Leider ift es mir nicht vergönnt gewefen, die Wundergärten von Ifola Bella zu befuchen, in welchen die kräftigen architektonifchen Formen des Mailänder Barockftiles mit den zierlichen Schmuckgeftaltungen der älteren Aleffi'fchen Schule fich mit dem unvergleichlichen Pflanzenwuchs zu einem Bilde von Sehnfucht erweckendem Reiz vereinen (Fig. 161).

In Bologna, der Stadt, in welcher zu jener Zeit eine fo außerordentlich bedeutende Malerfchule wirkte, tritt nicht ein Talent fo entfchieden hervor, als Ricchini in Mailand. Es zeigt fich mehr eine allgemeine Steigerung der Leiftungen nach dem wuchtig Barocken. Als die bedeutendfte architektonifche Perfönlichkeit erfcheint *Bartolommeo Provaglia*, der Schöpfer des höchft ftattlichen Palazzo Bargellini, jetzt Davia: eine Façade von nur fünf Achfen Front, doch von der robuften Kraft und Größe der Verhältniffe, wie an römifchen Werken, ausgezeichnet für einen Bolognefer Bau durch den Mangel der ortsüblichen Straßenhalle, ferner durch ein fchönes Triglyphenhauptgefims

und namentlich durch ein ruftizirtes Rundbogenthor, dem zur Seite auf hohen Poftamenten zwei den Balkon tragende Atlanten ftehen. Meines Wiffens find dies die erften jener plaftifch-naturaliftifchen Tragfiguren, welche die fpätere Barockkunft Deutfchlands fo außerordentlich liebte. Wohl finden wir den Gedanken fchon an zahlreichen Werken der Renaiffance verwendet, nirgends jedoch vor diefem Bau jene riefigen, durch die ihnen aufgebürdete Laft fcheinbar bedrängten menfchlichen Geftalten, die nicht mühelos ihr Werk verrichten, wie etwa die Figuren des Erechtheion's, fondern in jeder Muskel die augenblickliche Kraftanftrengung bekunden.

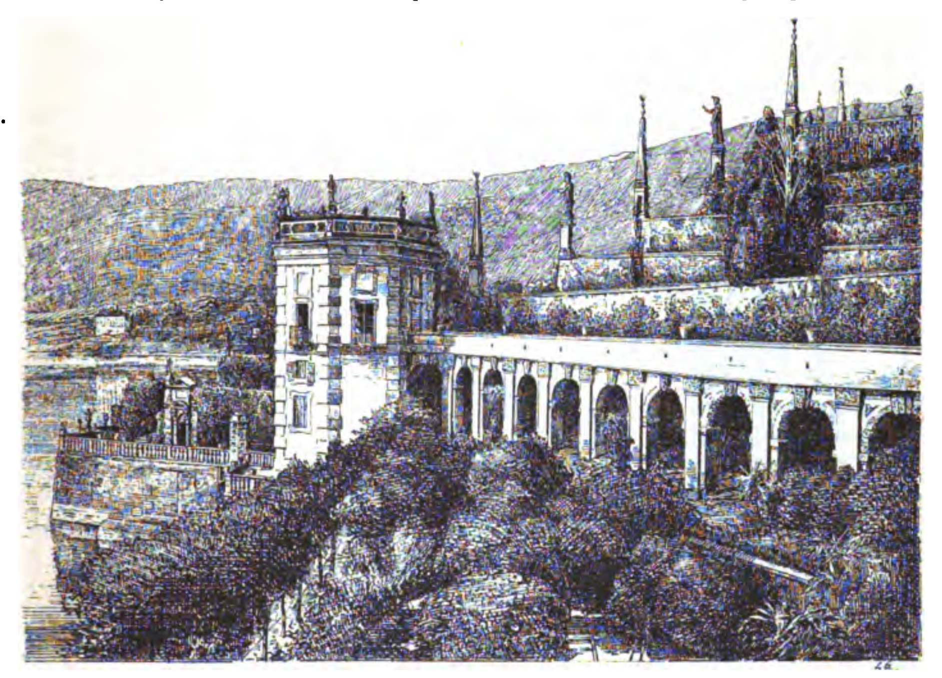


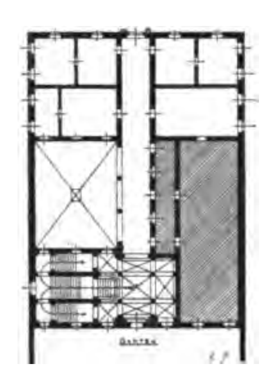
Fig. 161. Gartenanlage von Isola Bella im Lago Maggiore.

Die Hofanlage (Fig. 162) giebt ein nunmehr in Bologna typifch werdendes Bild: in der Achfe des Thores eine Durchfahrt; an einer Seite öffnet fich die lange Mauerflucht derfelben mittelft einer Säulenftellung gegen den rechtwinkligen Hof, welchen nach der Rückfeite abermals ein Flügel abfchließt. Die in diefem hier befindliche Prachttreppe entftand erft 1730.

Von demfelben Künftler ftammt das Stadtthor Porta Galliera (1661), ein wirkungsvoller Bau mit einer toskanifchen Ordnung, deren Säulen an ihrem unteren Drittel nach Art des Pittihofes ruftizirt wurden.

Unter den gleichzeitigen Meiftern werden noch genannt: *Giovanni Battista Natali*, der die dreifchiffige Kirche S. Bartolommeo (1655)

fchuf. Die Vierung des lateinifchen Kreuzes entfpricht noch ganz der Schule Magenta's. Die alles plaftifchen Details ermangelnde, durchweg ausgemalte Kuppel fchwebt frei und edel über den durch korinthifche Pilafter gegliederten Pfeilern, wenn gleich die in den Zwickeln angebrachten großen Bildflächen die tragenden Glieder faft verdecken, fo daß die Archivolten zu leichten Goldleiften herabfinken. Das Langhaus ift noch durch Säulen gegliedert, die Seitenfchiffe mit Kuppeln bedeckt, die in reichfter Abwechslung ausgemalt, in fchönfter Lichtwirkung eine Welt von Kindergeftalten, Architekturen und Blumen darbieten. Auch das Tonnengewölbe des Langhaufes ift durchweg gemalt und zwar durch *Angelo Michele Colonna* und *Giacomo Alboresi* (1667), Meifter, die hier wegen der außerordentlichen architektonifchen Leiftung in ihren Bildern genannt werden müffen. Denn man fchaut in lichte, ideal geftaltete Räume, große Hallen und offene Säulenftellungen, deren Architektur die Decke in einzelne Bildflächen theilt, fomit bei derber Kraft der Formen doch aller Schwere enthebt. Nicht minder erfreulich find diefe Bilder in ihrer dekorativen Farbenftimmung. Bei höchft gefchickter Verwendung des Goldes herrfcht ein wohlthuender Silberton vor, aus dem die einzelnen Farben kräftig leuchtend heraustreten, fo daß bei der trefflichen Lichtvertheilung eine höchft wohlthuende, felbft feierliche Stimmung den Bau durchzieht. Die Façade verfchwindet hinter älteren Straßenhallen, nur an einzelnen Thüren, an dem feitlich vom Querfchiff fich aufbauenden Thurm und an der unfchön gegliederten Kuppel erfcheinen die Formen des 17. Jahrhunderts.


Fig. 162. Palazzo Davia zu Bologna. Grundriss.

Weiter ift zu nennen *Francesco Martini*, der Erbauer der Kirchen S. Giufeppe ed Ignazio (1636) und St. Trinità (1662, von *G. A. Torri* 1720 vollendet, von *Giuseppe Tubertini* und *Antonio Serri* 1831 vergrößert); letzteres ein Bau, deffen trockene Innendekoration und noch trübfeligere Façade, ein jonifches templum in antis, der letzten Umgeftaltung angehören, während die S. Bartolommeo verwandte Anlage der Vierung und das breite, von je drei Kapellen begleitete Langhaus in den Grundformen noch aus der erften Bauperiode ftammen.

Der Franziskaner *Giovanni Battista Bergonzoni* fchuf die alte Kirche St. Maria della Vita (1688) zu dem jetzt noch erhaltenen Bau um. (Die Kuppel von *Giuseppe Tubertini* aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.) Es ift dies einer jener Centralbauten, wie wir fie in Mailand kennen

lernten. Der Innenraum ist als längliches Achteck gebildet, in dessen Ecken korinthische Halbsäulen und anstoßende Halbpilaster angeordnet wurden. In den Achsen befinden sich der Portalbau und drei größere Kapellen, in den Ecken vier kleinere, darüber nach dem Mittelraum durch reich verzierte Fenster sich öffnende Emporen. Eine ovale, ihrer Entstehungszeit entsprechend einfach detaillirte Kuppel mit hohem Tambour und schöner lichtbringender Laterne deckt den weiten stattlichen Raum, der in seiner schlichten und hellen Färbung, infolge der geschickten Scheinverlängerung durch eine an die Chorwand gemalte Architektur trotz manchen barocken Details einen durchaus wohlthuenden Eindruck macht. Uns Deutschen ist der Bau besonders als das unverkennbare Vorbild von St. Karl Borromeo in Wien werthvoll.

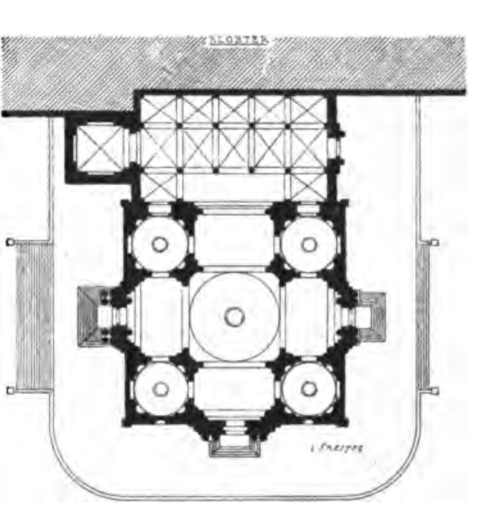


Fig. 163. Santuario della Madonna di Monte Berico bei Vicenza. Grundriss.

Minder bedeutende Meister sind noch *Girolamo Salaroli*, der Erbauer des Hauptaltars in S. Bartolommeo (1693); der Servitenpater *Tomaso Martelli*, Schöpfer der kleinen, nicht uninteressanten Kirche S. Giorgio; *Antonio Levanti*, der außer der Kirche St. Madonna della Grada das höchst sehenswerthe Anatomische Theater im Archiginnasio errichtete, dessen Wände durch flache toskanische Pilaster und durch Statuennischen gegliedert wurden, dabei noch eine große Feinheit im Detail zeigen. Das Prunkstück aber bildet das Katheder in Folge der beiden prächtig modellirten, den Baldachin tragenden Muskelfiguren, welche ihm zur Seite stehen.

Eine denkwürdigere Persönlichkeit aus der bologneser Schule jener Zeit ist *Agostino Barella* (*Barelli*, † 1679), welcher zuerst in München am Bau der Residenz thätig auftritt, die er nach dem Vorbilde des Schlosses in Turin, als der Heimath der Kurfürstin Adelheid Henriette aufgeführt hatte. Durch König Ludwig's I. Umbauten verschwand dieser Architekturtheil. Neben und vor ihm war ein zweiter welscher Architekt *Antonio Pistorini* (1660) an der Residenz thätig. Ungleich bedeutender ist die Planung und der Beginn der Theatiner Hofkirche zum heil. Kajetan, welche in Folge eines Gelöbnisses des kur-

fürftlichen Paares 1662 begründet,[1]) aber erft 100 Jahre fpäter vollendet wurde. Denn die Thürme errichtete fpäter *Enrico Zuccali*, das anftoßende Klofter 1696 *Giovanni Antonio Visardi*, die Façade vollendete 1767 *François de Cuvilliès*. Die Kirche nähert fich im Grundriß dem Schema des Gefù; da foll doch auch ein Jefuitenpater *Spinelli* Antheil an der Planung haben. Das halbkreisförmig gefchloffene Chor ift jedoch länger geftreckt, die Querfchiffe find ftärker ausgebildet. Das Langhaus begleiten je drei quadratifche Kapellen und je eine oblonge, am Anfang und Ende diefer Reihe. Dadurch ergiebt fich ein rhythmifcher Wechfel der das Gebälk tragenden Halbfäulen. Bemerkenswerth ift die Durchbildung der Vierung, deren rechteckige Pfeiler je von zwei Halbfäulenpaaren belebt werden, eine kräftig derbe Formenfprache, die mit der Art Ricchini's vielfach übereinftimmt. Für die Details der inneren Ausgeftaltung der Kirche ift Barella nicht verantwortlich zu machen, denn wir finden ihn fchon 1668 in Vicenza thätig, wo er das Santuario della Madonna di Monte Berico errichtete (Fig. 163).

Unter den drei großen Santuarien, die auf Bergeshöhen angelegt, durch mächtige Straßen und Portikenanlagen mit dem Thale verbunden find, nämlich demjenigen zu Vicenza, Turin und Bologna,[2]) ift diefes das ältefte: eine Centralanlage im griechifchen Kreuz, an den Ecken der Vierung mit je zwei unkannelirten korinthifchen Säulen und dazwifchen großen Statuen auf Konfolen, mit achteckigen Kapellen in den Ecken, einfach großer Architektur bis zu dem Gurtgefims, darüber einem reich ftukkirten Gewölbe, klar gezeichneten aber derben Kartufchen in den Zwickeln, fchöner Beleuchtung aus Kuppel und Oberlichtern. Nach einer Seite öffnet fich diefer Bau ganz unvermittelt in die Flanke einer kleinen gothifchen Kirche, des älteren Heiligthums. Mit der Einfachheit des Inneren, auf die das frühere Vorhandenfein einer älteren, 1578 von *Palladio* errichteten Anlage, vielleicht nicht ohne Einfluß war, ftehen die Façaden in merkwürdigem Gegenfatz. Der von korinthifchen Pilaftern und Halbfäulen, an der Hauptfront Vollfäulen, gegliederte untere Theil derfelben zeichnet fich durch feine Fenfterlofigkeit aus. Nur für die Nebenkapellen finden fich ganz barocke, im Dreipaß gebildete Lichtöffnungen, oberhalb der die Wandfläche belebenden Nifchen. Das Obergefchoß dagegen, welches den Kreuzflügeln entfprechend angeordnet wurde, hat mächtige achteckige Fenfter; darüber ruht die Kuppel, welche unförmig in ihrer Höhe gefteigert werden mußte, um die an fich hoch gelegene und daher noch mehr für den Befchauer,

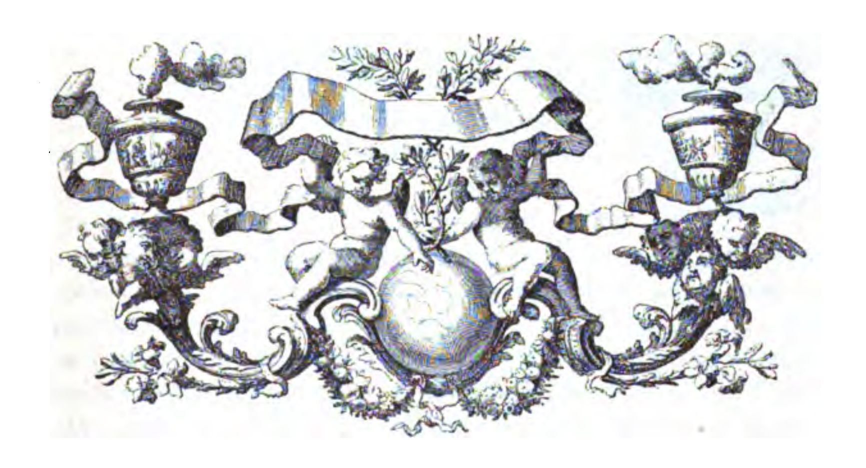
---

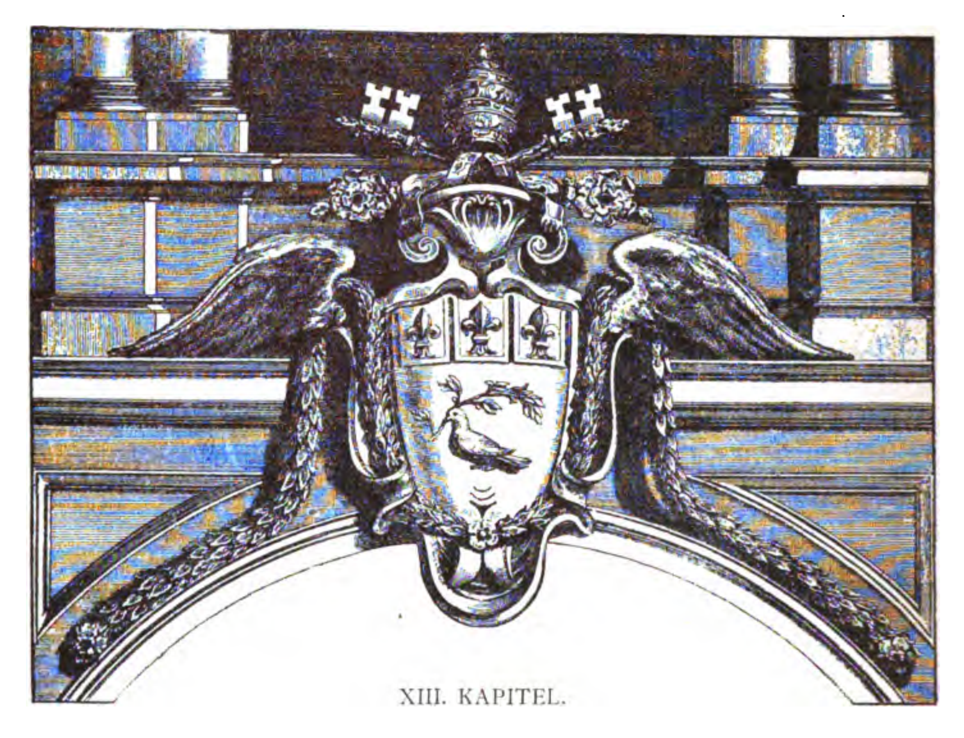
[1]) Vergl. F. Reber, Bautechnischer Führer durch München 1876.

[2]) Dasjenige zu Varefe kenne ich leider nicht.

durch ſeine Façade den Tambour verdeckende Centralanlage wirkſam zu beherrſchen. Um die Kirche legt ſich eine durch breite Treppenanlage zugängliche Terraſſe. Der an ſich künſtleriſch wenig, nur durch ſeine Länge von 650 Meter beachtenswerthe Laubengang, welcher von der Stadt zum Heiligthume führt, wurde erſt weſentlich ſpäter (1746) durch den Architekten *Antonio Muttoni* errichtet. Die Kirche iſt bemerkenswerth als eine der wenigen völlig klaren und was das ſeltenere iſt, auch in der Außenanſicht als ſolche durchgebildeten Centralanlagen der ſpäteren Kunſtperiode Oberitaliens. Die Aufſchlüſſe darüber, wie es kam, daß gerade hier ein ſolches Werk geſchaffen wurde, ſind nicht weit zu ſuchen. Wenige Minuten entfernt vom Santuario ſteht die Villa Rotonda, deren berühmter Grundriß faſt unmittelbar auf das Gotteshaus übertragen wurde.

Späterhin ging Barella nach Bologna zurück, wo er 1677 die Porta delle Lame und den Portikus an St. Maria del Baraccano ſchuf. In Vicenza wird noch ein *Carlo Barella,* welcher auch (1680) die Chieſa dell' Araceli erbaute, als Vollender der Kirche S. Stefano genannt.





XIII. KAPITEL.

Die roemischen Zeitgenossen Bernini's.

Von dieſen Abſchweifungen müſſen wir nach Rom zurückkehren, um die Kunſt der durch das Dreigeſtirn Bernini, Borromini und Cortona angeregten jüngeren Architektenſchule der Betrachtung zu unterziehen.

Unter den hier Wirkenden tritt Girolamo Rainaldi's Sohn *Carlo Rainaldi* (geb. 1611, † 1691), als tüchtiger Meiſter hervor, dem wohl das Hauptverdienſt am Bau der Prachtkirche von St. Agneſe an Piazza Navona in Rom zufällt. Die Umgeſtaltung dieſes Platzes hatte ja ſein Vater ſchon durch den Bau des Palazzo Pamfili begonnen. Der Sohn hatte durch eine großartige Feſtdekoration (1650) bewieſen, daß derſelbe einer der glanzvollſten Roms zu werden beſtimmt ſei. Aber erſt durch die bewegten Linien von St. Agneſe erhielt er jene berückende Heiterkeit, die ihn jetzt vor anderen auszeichnet. Den Kern des Grundriſſes dieſer Kirche (Fig. 164) bildet ein Quadrat, deſſen abgeſchrägte Ecken durch Niſchen ausgefüllt ſind. Hieran lehnen ſich kurze Querflügel im griechiſchen Kreuz. An den Seiten ſind dieſelben je durch eine Apſis verlängert. In dieſer ſchönen Raumeintheilung auf beſchränkter Grundfläche, einer Fortbildung von St. Maria di Loreto und

zugleich von S. Carlo, fand Rainaldi Gelegenheit fein Talent zu entfalten. Die Grundmotive find bedeutend und groß: zum Theil von antiken Bauten entlehnte Eckfäulen an den Querfchiffen, darüber auf hoher Attika Bogen von unerhört reichem Profil, deren zahlreiche Gliederungen den Eindruck einer größeren Tiefe der Querarme erwecken follen und mit dem der ganzen Kirche eigenen, kräftigen Detail wirkungsvoll fich von den breiten, gemalten Zwickelfeldern abheben; neben den niederen Ecknifchen find Pilafter aufgerichtet; das Licht kommt von den Schildern unter den reichen Tonnengewölben der Flügel des griechifchen Kreuzes und hauptfächlich von der großen und wohlausgebildeten Kuppel. Es erfüllt den Raum mit ruhiger, leicht dämmernder Stimmung

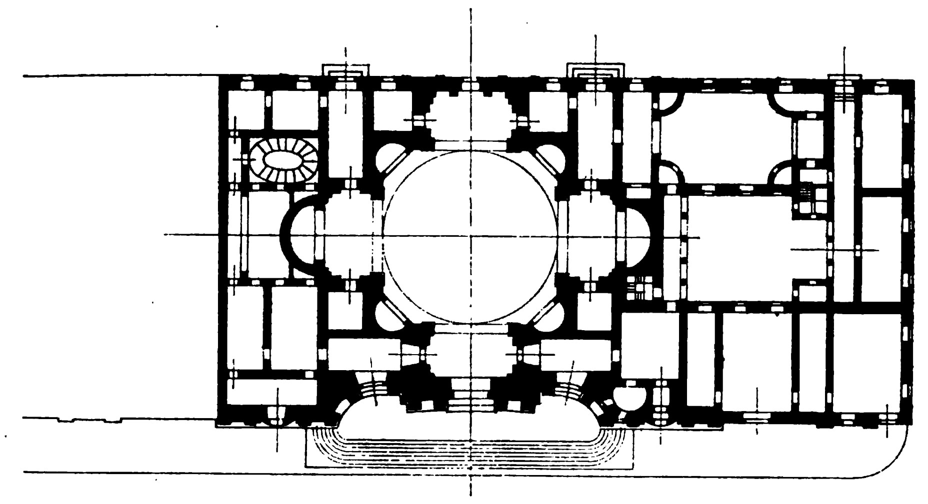


Fig. 164. St. Agnefe zu Rom. Grundriss.

und bringt das überaus koftbare Material zu harmonifchem Gefamtton. Das Aeußere (Fig. 165) hat felbft bei der ftrengften Kritik Anerkennung gefunden. Das Portal ift umrahmt von gekuppelten korinthifchen Säulen, das Gebälk derfelben zieht fich über die ganze Façade hin, über dem Mittel ruht ein fchlichter Giebel. In einiger Entfernung ftehen zur Seite desfelben die Thürme; zwifchen diefe Haupttheile ift je ein konkav gefchwungener Flügelbau eingefchoben. Ueber der Ordnung fteht eine hohe Attika und über diefer in der Mitte die fehr fchön gezeichnete und bei der geringen Tiefe der Kreuzarme des Grundriffes völlig die Façade beherrfchende Kuppel; an den Seiten erheben fich die geradezu genial entworfenen Thürme je in zwei weiteren Gefchoffen und mit ftumpfem Steinhelm. Die Feinheit, mit welcher aus dem unteren Quadrat fich immer klarer der Kreis als Grundrißform des oberften Stockwerkes derfelben

entwickelt, die Sicherheit mit der die Stockwerke in ihren Maffen gegen einander abgewogen, und aus wuchtiger Kraft zu leichter Zierlichkeit entwickelt find, das find künftlerifche Vorzüge diefer Thurmbauten, die nur einem Meifter allererften Ranges zu fchaffen gegeben ift. St. Agnefe hat wohl die fchönften Thürme, welche Italien feit Beginn der Renaiffance erzeugt hat. Ohne die Vorarbeit Bernini's an der Façade von St. Peter wäre diefelbe unmöglich gewefen. Ift doch die ganze Front eine unter bequemeren Bedingungen durchgeführte Löfung der dort geftellten Aufgabe: einen wirkungsvollen Façadenbau mit der Herrfchaft der Kuppel in Einklang zu bringen. Die Thürme wurden von *Giovanni Maria Baratta,* wohl nach den urfprünglichen Plänen, vollendet. Denn es ift undenkbar, daß diefelben zweierlei Händen entftammen; die Art, wie die Grundform der Obergefchoffe durch eine kleine Rundung im Mitteltheile des unteren angedeutet wurde, ift ein ficheres Zeichen, daß ein Wille den ganzen Aufbau beherrfcht. Durch den vieltheiligen Façadenbau der anftoßenden Klofterbaulichkeiten erfcheint die Kirchenfront erft recht groß und mächtig. Leider fehlt ihr der urfprünglich vorgefehene Schmuck an Bildwerken.

Daß Carlo Rainaldi ein hervorragend begabter Meifter war, bewies er auf das Ueberzeugendfte an der Kirche St. Maria in Campitelli (1665), welche für Papft Alexander VII. errichtet wurde (1655—1667) (Fig. 166). Wie an St. Agnefe ließ er fich nicht durch die überwuchernde Vielgeftaltigkeit bei den tonangebenden Künftlern verwirren und entwickelte nochmals fein Façadenfyftem auf Grund der altrömifchen Ueberlieferung, doch nicht ohne fich als Kind der neueren wuchtigeren Schaffensweife zu bekunden, indem er, der malerifchen Tendenz der Zeit huldigend, durch mächtige Schattenwirkungen die einft fo befcheiden gezeichneten Details zur höchften Wirkung fteigerte. Da die Piazza di Campitelli für römifche Verhältniffe breit ift, brauchte der Meifter in Ausladungen fich nicht zu befchränken. So erhöht fich in beiden Gefchoffen der durch verfchiedenartig verkröpfte Ordnungen vermittelte Unterfchied zwifchen den Fluchtlinien der Rücklagen und der Vorderkante der zu Seiten des Achsmotives ftehenden Säulen auf ca. $2^1/_2$ Durchmeffer derfelben. Da nun aber in beiden Stockwerken zwar das Gebälk über dem Portal, bez. dem Achsfenfter verkröpft, die Giebel aber ungebrochen durchgeführt find, fo ergiebt fich für diefe eine wuchtige, freie Ausladung der Hängeplatten, unter deren bedeutender Schattenwirkung man fogar die häßliche nackte Fläche oberhalb des Portales überfieht. Entfprechend kräftige Bildung zeigen die Verdachungen über Fenfter und Thüre felbft, die weit vorgezogenen Eckfäulen des Obergefchoffes, auf deren Gebälkftück der mehrfach verkröpfte Hauptgiebel ruht, während die beiden an die

Façade anstoßenden Kollegienhäuser in absichtlich schlichter, und somit einen energischen Gegensatz bildender Weise aufgeführt sind. Noch bedeutender ist das Innere. Die bei Cortona auftretende Vorliebe für Verwendung von Säulen an Stelle der Pilaster als Hauptträger der Konstruktion, ein Motiv, daß weiterhin auf die Antike und auf Michelangelo's St. Maria degli Angeli als Mittelglied zu derselben zurückzuführen

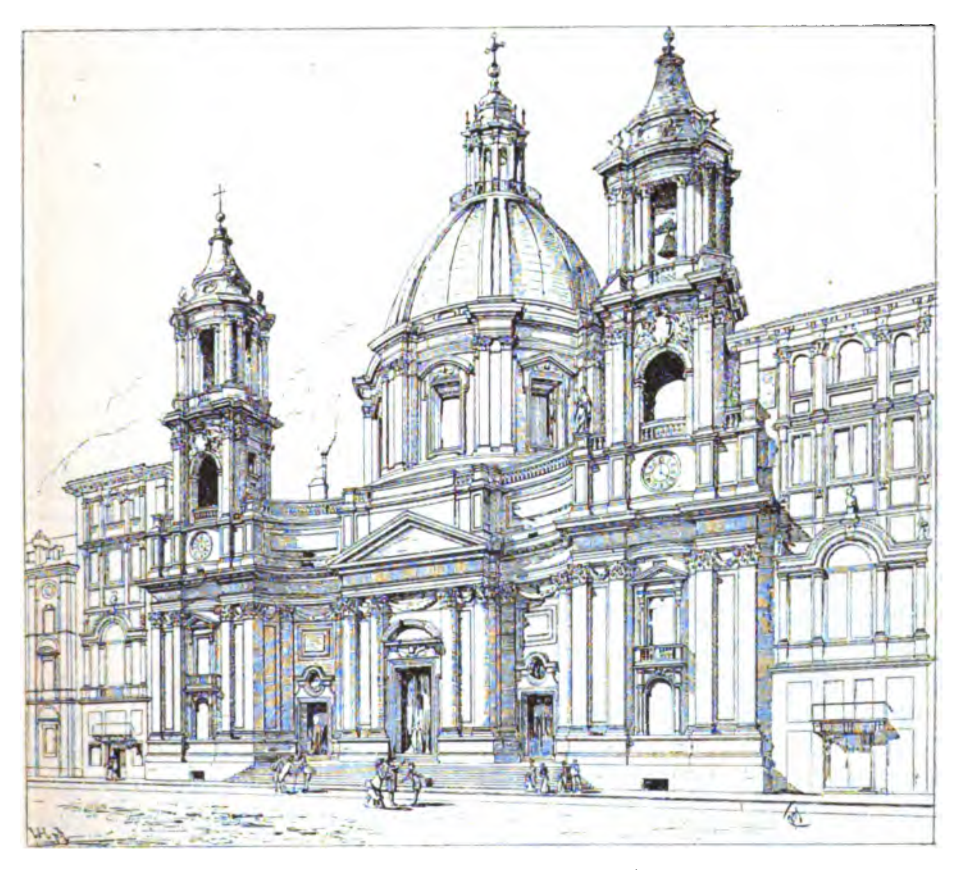


Fig. 165. St. Agnese zu Rom. Façade.

ist, übte auf die Grundrißgestaltung unverkennbaren Einfluß aus. Diese bietet aber dabei vielfach Neues. An Stelle des Langhauses tritt ein griechisches Kreuz mit breiterem Achsenschiff, jedoch ohne die sonst üblichen Abschrägungen der Pfeiler in den Ecken des Mittelraumes, der hier von einem Kreuzgewölbe überdeckt ist. Die Bögen der Seitenschiffe ruhen auf vor die Eckpilaster gestellten, wuchtigen, zu drei Viertheilen kannelirten korinthischen Säulen. Das mittlere Tonnengewölbe ist schlicht

behandelt, hell erleuchtet und erwartet noch die Bemalung, während die seitlichen Wölbungen, nebst den Kapellen, später in kräftigen Farben ausgeschmückt, in geheimnißvoll wirkendem Dämmerlicht sich befinden. Der Entwurf steigert sich nach dem an das griechische Kreuz sich anschließenden quadratischen Kuppelraum zu, in welchen aus niederem Tambour durch ovale Fenster und mehr durch seitliches Oberlicht, der Tag mächtig einfluthet. Zwischen den beiden Hauptgliedern der Kirche, wie zwischen Kuppelraum und halbrunder Apsis liegen breite, wieder von gekuppelten Säulen getragene Gurte. So ergiebt sich für den Eintretenden ein Bild, dessen Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt scheint. Der Reichthum an Säulen ist scheinbar größer als ihre Zahl, da sie kulissenartig nacheinander auftreten, die schlanke Aufrißentwicklung die nach hinten sich verringernde Höhe und Breite, die eigenartige Behandlung des Lichtes zeigen die Absicht, dem Bau den Eindruck einer Langkirche zu geben und das Interesse auf den tempelartigen, an der Rückwand schwebenden Madonnenaltar zu lenken.

Nicht minder bedeutend ist Rainaldi's Façade zu S. Andrea della Valle (um 1670), welche jetzt zwar freigelegt, früher jedoch in enger Straße aufgebaut, der Ausladungen sich mehr entrathen mußte. Daher sind die Säulen meines Wissens hier zuerst an einem Monumentalwerk, in lothrechte Kehlen eingesetzt, die Verkröpfungen mehr in einer Flucht gehalten. Aber wieder entwickelt sich ein großer Reichthum an Säulen, an Vorkragungen, die sich namentlich am Hauptgiebel geltend machen, dazu eine der Enge der Straße angepaßte, starke Vertikaltheilung, die in kandelaberartigen Bekrönungen nach oben ausklingt. Die Seitenbauten des Untergeschosses sind nebensächlich behandelt, an Stelle des Anlaufs vermittelnde Statuen, Engelsgestalten, angebracht. Der Detailreichthum an Wappen, fliegenden Genien etc. ist zum Nachtheil des Baues ein sehr reicher. Die Façade überragt das Schiff bedeutend. Der störend wirkende Mangel einer Uebereinstimmung der Gesimshöhen von Seiten und Vordergrund dürfte früher weniger auffällig gewesen sein, wie zu jener Zeit auch die Kuppel, welche in der Ansicht der ewigen Stadt eine bedeutungsvolle Rolle spielt, gänzlich den Blicken der Nahestehenden entrückt gewesen sein muß.

St. Maria de' Miracoli und St. Maria di Monte Santo (1662), die Schwesterkirchen der Piazza del Popolo, sind von Rainaldi in Anbetracht ihres Zweckes entworfen. Das große weithin wirkende Motiv der vorderen korinthischen Säulenhallen, die kräftig gezeichnete Kuppel über niederem Tambour, die Einfachheit des Entwurfes müssen mit Maderna's benachbarter Façade der im Grundriß so ähnlichen, aber im engen Corso gelegenen Kirche S. Giacomo degli Incurabili ver-

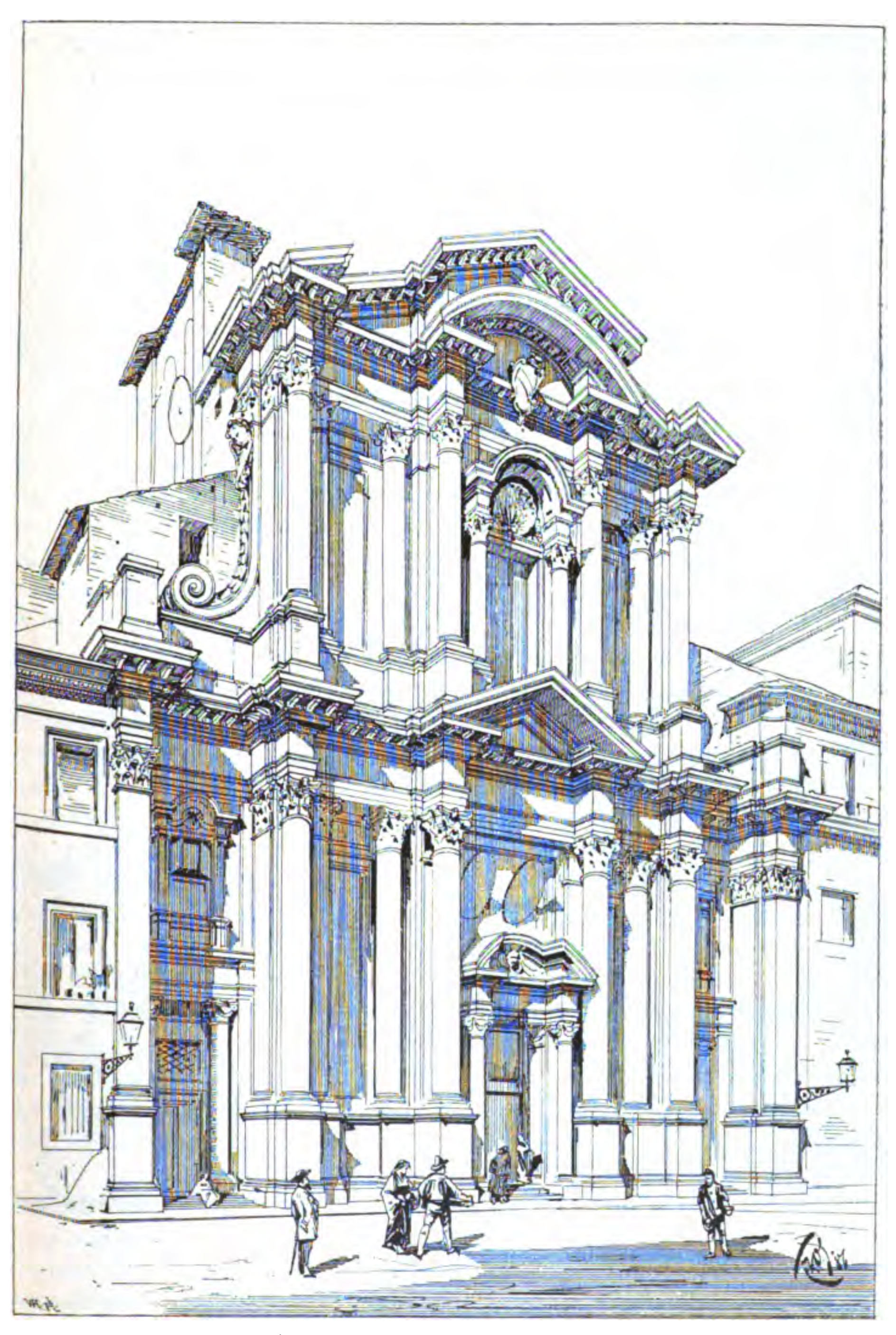


Fig. 166. St. Maria in Campitelli zu Rom.

glichen werden, will man die dekorative Abficht diefer Fronten erkennen. Auffallend ift, daß die Seitenfaçaden, obgleich der Blick hier auf fie als auf die beiden den Corfo einleitenden Baulichkeiten hingelenkt wird, doch ohne jede künftlerifche Ausbildung blieben. Nur zwei Thürme weifen auf die Straße hin, von welchen der weitaus zierlichere, doch auch barockere, der von St. Maria de' Miracoli ein Werk *Borromini's* fein dürfte. Vor die durch reiche fchwerprächtige Innendekoration, höchft reizvolle Anlage der Beichtftühle innerhalb der Pfeiler und namentlich durch den eigenartigen mit der allergrößten architektonifchen und plaftifchen Pracht ausgeftatteten Altar bemerkenswerthe Kirche Gefù e Maria, welche *Carlo Milanese* 1642 fchuf, foll Rainaldi ferner die nüchterne Façade, mit nur einer Ordnung gekuppelter Kompofita-Eckpilafter auf hohen Poftamenten gebaut haben. Auch der Ausbau des Chores von St. Maria Maggiore, bei welchem er durch die Architektur der anftoßenden Kapellen gebunden war und der des eigentlichen Mittelpunktes entbehrt, ift fein Werk; ferner der mir unbekannte Dom zu Ronciglione bei Caprarola und die Kirche zu Monteporzio, über die ich auch keinen Befcheid zu geben vermag.

Carlo Rainaldi's Kunft der Raumvertheilung offenbart fich auch im Profanbau, fobald man in das Vorhaus des Palazzo di Savoya, fpäter franzöfifche Akademie, jetzt Salviati am Corfo eintritt, eine der luftigften und ftattlichften Anlagen diefer Art zu Rom, deren Eindruck felbft durch die Ueberwölbung im Korbbogen und die kalte Schmucklofigkeit nicht zerftört wird. Die Geftalt der mächtigen Façade zeugt von höherer Schaffenskraft, als fein Vater befeffen hatte. Das Erdgefchoß ift derb, die oberen find leichter rufticirt, erfteres mit vier einen Balken tragenden Säulen vor dem triumphbogenartigen mächtigen Portal verfehen, eine für Rom hier zuerft angewandte Idee. Die Obergefchoffe werden durch vier breite Lifenen in Gruppen von je drei feitlichen und fieben mittleren Fenftern getheilt. Alfo auch hier zuerft eine Maffengliederung, wie fie die ältere römifche Baukunft nicht kannte. Noch herrfcht das fehr fchöne, mit zierlichen Kindergeftalten in Relief zwifchen den hohen Konfolen gefchmückte Hauptgefims unbedingt über die Gefamtmaffe, obgleich das Detail der einzelnen Fenfter derb und durch das Vorkragen der Verdachungen auf breiten Konfolen fchattenkräftig gebildet ift.

Wie aber auch diefem Künftler Sinn und Herz für das Phantaftifchreiche, für die Zufammengehörigkeit von Natur und Kunft gegeben war, beweist auf das Klarfte der von ihm reizvoll angelegte kleine Garten des Palazzo Borghefe mit feinen von Doppelhermen umgebenen Brunnennifchen, feinen Statuen und architektonifchen Hintergründen,



Fig. 167. SS. Vincenzo ed Anastasio zu Rom. Façade.

der einen fo köftlichen Abfchluß zu dem ernften Hofe des Palaftes bildet. Rainaldi war auch bei den damals fo beliebten Feftbauten in

der ewigen Stadt vielfach betheiligt. Der Kupferftich erhielt uns die Anficht von zwei auf dem Kapitol, unmittelbar hinter den Statuen der Kaftor und Pollux, durch den Herzog von Parma errichteten Triumphbögen für die Umzüge der Päpfte Clemens' X. (1670) und Alexander's VIII. (1689), großartige, etwas fchwere und in reichem Umriffe fich aufbauende Werke in echt architektonifcher Haltung.

Unter den einheimifchen Meiftern Roms war *Martino Lunghi* der Jüngere († 1657), der Sohn des Onorio und Enkel des Martino, derjenige, der fich am entfchiedenften der modifch-empirifchen Richtung hingab. Zwei Kirchen fprechen hierfür in beredtefter Weife, ja fie find wohl die in rückfichtslos dekorativer Behandlung der Architektur am weiteftgehenden Leiftungen des Barockftiles in Rom. Zunächft S.S. Vincenzo ed Anaftafio (1650), an der Fontana di Trevi, erbaut auf das Geheiß des Kardinals Mazarin (Fig. 167). Es lag dem Architekten daran, der Façade des Baues das denkbar größte Relief, die wirkungsvollften Schatten zu geben, den Reichthum aufs höchfte zu fteigern. Dies zu erreichen genügte es nicht, den Gedanken einfach auszufprechen, fondern mußte jener Kunftgriff der Rhetorik auf die Architektur übertragen werden, der dadurch einen Gedanken dem Hörer befonders fcharf vorführt, daß er ihn in wenig wechfelnder Form immer wieder auf's neue und in pomphafterem Tone ausfpricht. So ftellte Lunghi um das Portal je drei korinthifche Säulen, deren innerfte weit vor dem entfprechenden Pilafter fteht, während die folgenden mehr zurückweichen und fo eine doppelte Verkröpfung des Gefimfes ermöglichen. Die innere unter denfelben trägt einen Separatgiebel und die letzte die Anfänge eines folchen. Im Obergefchoß ift die Ineinanderfchachtelung der Formen noch ftärker, hier find bei gleicher Anordnung die Kompofitafäulen gar über den mittlern im Segment gebildeten Giebel noch deren zwei von dreieckiger Form gehäuft und zwifchen diefe der Kardinalshut des das Gebälk überfchneidenden Wappens derartig geklemmt, daß er baldachinartig weit über die Façade vorragt. Thüre und Fenfter der Achfe befleißigen fich ebenfalls durch Säulen, verkröpfte Gewände, Giebel, Figuren und Engelsköpfe das Formengewühl zu vermehren. Die Anläufe enden in freiftehende Hermen; die die Kapellen des Grundriffes abfchließenden Flügelbauten find von freiftehenden Säulen flankirt, ja die einzige glatte Fläche an denfelben follte, wie die roh ftehen gebliebenen Boffen beweifen, durch Relieffüllungen verziert werden. Die Profile fchließen fich nicht denjenigen Borromini's an, fondern verharren in der römifchen Ueberlieferung, bei ftarker Ausladung fchwache Unterglieder zu wählen. Das Innere, welches wohl bei einer fpäteren Erneuerung verändert wurde, überrafcht nach dem äußeren Bombaft durch Nüchternheit.

Ein breites Langhaus mit je drei Seitenkapellen, Kompositapilastern, daran schließend ein quadratischer Raum mit Flachkuppel und eine halbkreisförmige Apsis. Die Kirche scheint nur ein Vorwand für den Bau der prunkenden Façade.



Fig. 168. S. Antonio de' Portoghesi zu Rom.

Kaum minder überladen ist die kleine Kirche S. Antonio de' Portoghesi (um 1652) (Fig. 168). Die Enge der Straße verbot zwar die Anwendung sperriger Säulen, aber sowohl in der Umrißlinie, als namentlich im Detail der Verdachungen und in den Profilen ist das denk-

bar Gekünftelte geleiftet, um das Auge des Befchauers anzuziehen und zu befchäftigen. Wieder beugen fich alle Gefimfe auf, um eine möglichft reiche Unteranficht zu fchaffen und fie als weit ausladend kräftig wirken zu laffen, ohne daß fie zugleich zu fchwere Schatten geben. Das Innere, eine Studie nach St. Luca e Martina ift zwar mit größter Marmorpracht ausgeftattet, für die fchweren Formen der jonifchen Pilafterordnung, bei dem tief gefärbten Material aber zu eng und zu klein, um Eindruck zu machen, außerdem modern reftaurirt. Kleinere Arbeiten wie die Façade von S. Adriano und St. Maria dell' Orto feien kurz erwähnt, ebenfo der Altar von S. Carlo al Corfo.

Im Profanbau ift Lunghi's Hauptwerk die Treppe des Palazzo Gaetani, Ruccellai, jetzt Banca nazionale, eine Nachbildung derjenigen im Palazzo Chigi. Die 115 je aus einem Marmorblock gefertigten bequem zu erfteigenden Stufen fteigen geradlinig, in durch Breite und Lichtfülle fchönen Armen, zu einem von jonifchen Pilaftern gegliederten Vorhaus und zu einer früher offenen Loggia auf und behagen uns wohl noch durch ihre üppige Raumentfaltung, können uns aber nicht mehr jene Bewunderung abzwingen, die ihnen noch das 18. Jahrhundert bezeugte.

Als der ftrengfte unter den Künftlern Roms in diefer Periode erweift fich *Alessandro Algardi* (geboren zu Bologna 1602, † zu Rom 1654), von Haus aus ein tüchtiger Bildhauer, welchen wir im Villenbau, als an Rafael und Giulio Romano gebildet und als Meifter der Villa Belrefpiro oder Pamfili auf dem Janiculus,[1]) (Fig. 169) (nach 1650) kennen lernen. Der Grundcharakter der Gartenanlage erinnert an den der Villa Negroni. Durch ein barockes Portal gelangt man in einen geometrifch durch Hecken abgetheilten Vorgarten; die jetzigen Eichenhallen beftanden felbftverftändlich zur Zeit der Anlage noch nicht. Am Schluß derfelben erhebt fich in zwei Gefchoffen das durch gehäufte Pilafter kräftig lothrecht getheilte Kafino; ein großes einladendes Thor öffnet fich in der Achfe, ja überfchneidet fogar das Gurtgefims. Das architektonifche Detail ift reicher als an den älteren Bauten, dazu im Sinne des Villenftiles vielfach durch Reliefs, Statuen etc., theils antiker Herkunft, theils eigener Arbeit des Baumeifter-Bildhauers verziert. Ein Belvedere erhebt fich über dem flachen Dache. Neben den breiten Seitenfronten führen Rampen zu dem zweiten, tiefer gelegenen Blumenparterre herab. Von diefer Seite erfcheint das Kafino als dreigefchoffig, ift es noch reicher in der Durchbildung, bei für die Zeit nicht übertrieben gebildetem Detail, doch durch die Menge der Theilungen ziemlich unruhig in der

[1]) J. de Rubeis, Villa Pamphilia ejusque palatium, Rom.

Wirkung. Zu beiden Seiten erftrecken fich die mit vielem Fleiß gefchmückten Terraffenwände mit ihren Nifchen, Verdachungen, ihrem Pflanzenfchmuck lang hin. Eine zweite Abftufung führt erft in den wie-

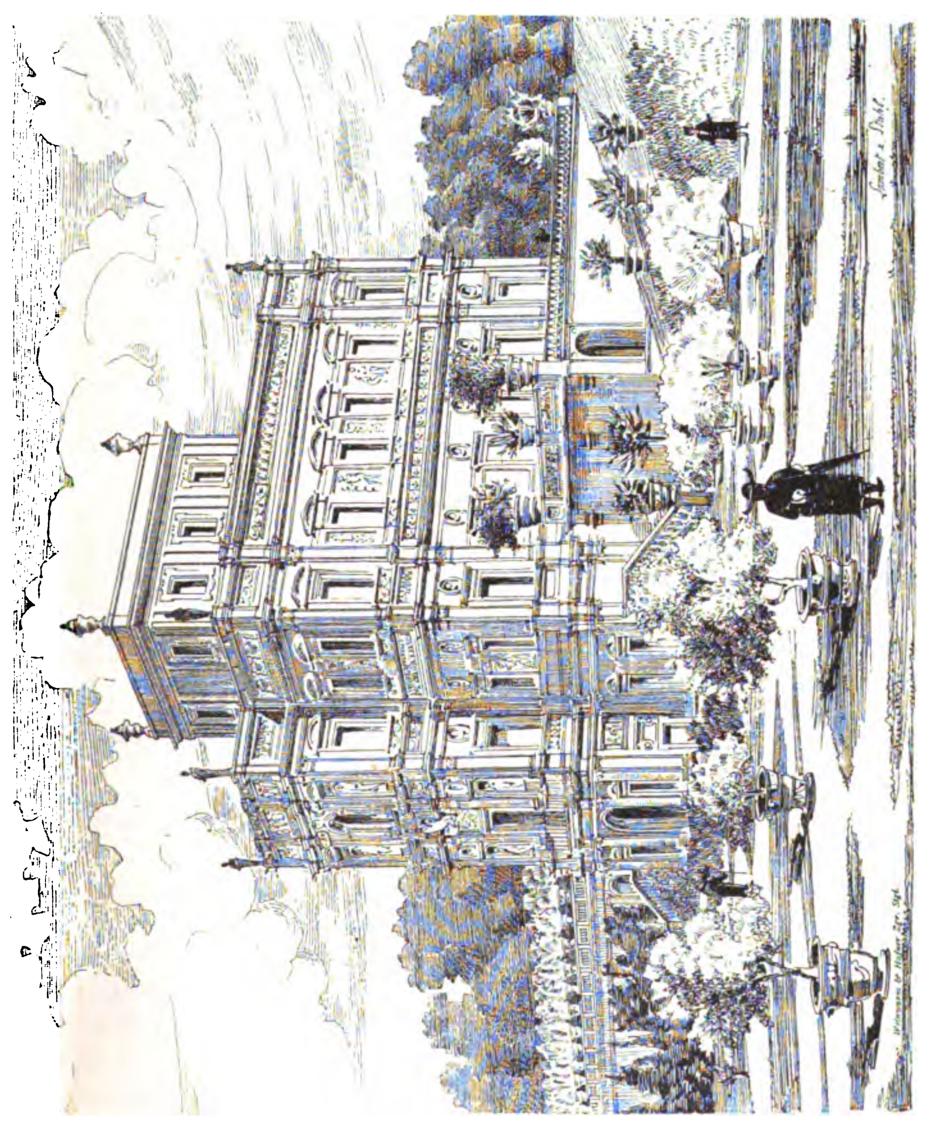


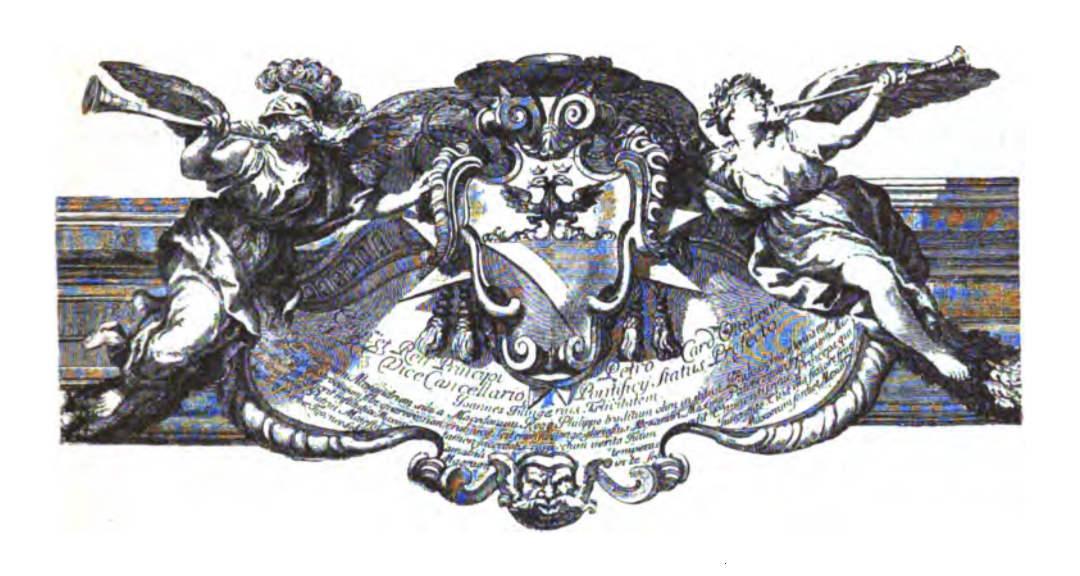
Fig. 169. Villa Pamfili zu Rom.

der ganz geometrifch angelegten Prunkgarten, in deffen Mitte ein feitlich fich entwickelndes Teatro mit durch die Aqua Paola reichlich gefpeiften Wafferkünften errichtet wurde. Vielfach find theils mehr architektonifch-plaftifche, theils aus Felsftücken naturaliftifch aufgebaute Wafferkünfte

zur Belebung der Durchblicke angeordnet. Von der heutigen Ueppigkeit der Pflanzenwelt war nach alten Stichen urfprünglich nichts zu fpüren, vielmehr zeigen fich die Gartenbeete ftreng abgezirkelt und vollkommen dem architektonifchen Syftem untergeordnet, welches jedoch mehr durch Maffen als durch die Kunft der Anordnung von Durchblicken und Wegüberfchneidungen wirkte. So ift der berühmte Pinienhain, der fchon damals beftand, von Parallelftraßen durchbrochen, ohne daß es verfucht worden wäre, ihm durch Kreuzungen die Eigenart eines Parkes zu geben. Die Vorzüge einer unvergleichlichen Lage, den herrlichen Ausblick in die Campagna fehen wir auch fchon in alten Stichen gewürdigt.

In der kirchlichen Kunft that fich Algardi, außer an S. Nicolà Tolentino (vor 1668 durch feinen Schüler *Giovanni Maria Baratta* vollendet, da *Cortona* zu diefer Zeit die Kuppel malte), deffen prächtiger großgedachter Altar Beachtung verdient, befonders durch die Façade von S. Ignazio hervor. Diefelbe fügt dem alten Schema nur ein derberes Relief hinzu und verändert die Maffenvertheilung mit unverkennbarem Gefchmack. Das Detail ift ein fo ftrenges, daß es in der Hauptfache felbft die oberflächlich klaffiziftifche Kritik eines Milizia entwaffnete, wenn diefer gleich über die vermeintlichen Fehler, welche in dem Wechsel von Säulen, Halbfäulen und Pilaftern in einer Ordnung und in den dadurch entftehenden Verkröpfungen beftehen, fich nicht hinwegzufetzen vermochte. Eine höchst geiftvolle Anlage ift die des Platzes vor der Kirche, die allerdings wohl jünger ift als die Façade felbft: eine meifterhafte Löfung hinfichtlich der regelmäßigen Einmündung winklicher kleiner Straßen auf einen Platz, der, architektonifch wohl geordnet und doch ganz von dem Reiz der Zufälligkeit befeelt, durch feine ftark wagrecht getheilten und daher niedrig erfcheinenden vierftöckigen Häufer die Façade erft recht zu beherrfchender Wirkung bringt.

Minder hervorragende Meifter jener Zeit find die Florentiner *Luigi Arrigucci*, der die Façade vor S. Cosma e Damiano (1633) am Forum errichtete, jene vor St. Anaftafia (1636) reftaurirte und mit dem *Camillo Arcucci* in Verbindung ftehen mag, welcher den nach Vorbild des Borghefe entworfenen, tüchtig entwickelten Palazzo Gottifredi, fpäter Ercolani, jetzt Grazioli, bei Palazzo di Venezia errichtete. Bei diefem wetteifert das reich ausgebildete Portal mit dem Balkon darüber an Reichthum mit jenem des Palazzo Salviati. Schließlich gehört hierher der Römer *Paolo Marucelli (Maroscelli)*, der nach *Cigoli's* Plan den Palazzo Madama erbaute, und der fchon wiederholt genannte Bildhauer *Baratta*.



XIV. KAPITEL.

Bernini's Ausgang.

Während ſich in Rom ſo verſchiedenartige und ſo bedeutende Talente entwickelten und abnutzten, blieb *Bernini's* Ruhm auch als Architekt ſtets der gleiche, Alles überſtrahlende. Hierzu gab nicht nur ſeine hervorragende Stellung als Baumeiſter von St. Peter, ſondern wirkliches Verdienſt die Veranlaſſung.

Zunächſt vollendete er den Palazzo Barberini. Man hat durch ſtiliſtiſche Unterſuchungen die Theile, welche Bernini, und jene, welche *Borromini*, ſein einſtmaliger Mitarbeiter, geſchaffen habe, zu trennen verſucht. Es wird ſich hierbei ſchwerlich ein Reſultat erzielen laſſen und daher müſſen wir in der Hauptſache dem leitenden Architekten allein die Fortſetzung des Werkes, welches *Maderna* unfertig hinterlaſſen hatte, zuſchreiben. An der Façade wieſen wir zunächſt auf das Obergeſchoß der Loggia mit ſeinen eine perſpektiviſche Täuſchung beabſichtigenden ſchrägen Gewänden, und auf die barocken Fenſter der Rücklagen neben der Loggia, als außer Maderna's Stil ſtehende, demnach dem Bernini angehörige Bautheile hin. Ferner auf die im Villenſtil entworfene Rückfront, welche als Kompoſition wenig zu bedeuten hat, aber wegen ihrer merkwürdig barocken Details Beachtung verdient. Wenn ein Bauglied, ſo ſind die Fenſter dieſer Seite Borromini's Eigenart

verwandt. Im Innern gehören Bernini wohl beide Treppen an. Zunächst die rechte (Fig. 170) im Oval gebildete, in sechs Windungen aufsteigende, welche fast bis in's Detail eine vergrößerte Wiedergabe von Vignola's kreisrundem Bau im Schloß Caprarola darstellt, sodann die linke ungleich schönere, die in vier Armen ein mittleres Quadrat umgiebt. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem ansteigenden von gekuppelten toskanischen Säulen getragenen Gebälk. Reizvoll und mit Liebe durchgebildet ist auch das Detail der Thüren, namentlich jener auf liegenden Sphinxen sich aufbauenden Verdachungen, deren Linien zwar ganz dekorativ, aber mit großem ornamentalen Geschick um ein mittleres Schild gebogen wurden.

Selbständig im Profanbau zeigt sich Bernini am Palazzo Ludovisi, jetzt di Monte Citorio (1650 begonnen). Nach Rossi's Stichen standen 1665 von demselben nur die Eckpavillons ohne Fenstergewände in dem oberen Geschosse, der Mittelbau bis zum zweiten Stockwerk. Bernini's Schüler, *Mattia de' Rossi,* setzte später den Bau fort, den erst *Carlo Fontana* (1697) vollendete. Die Hauptformen dürften dem ersten Entwurf entsprechen. Um das Erdgeschoß der Eckrisalite als Hauptstützen des Baues zu kennzeichnen, sind hier die Ortsteine, Sohlbänke, ja auch der Fries als Felsblöcke behandelt, aber es sind nicht Bossagen, wie an den großen florentiner Palästen angeordnet, sondern künstlich modellirten Felsen, wie man ihn von den naturalistischen Skulpturen her zu schaffen gewöhnt war. Auf solchem Postament erheben sich durch beide Hauptgeschosse ragende korinthische Eckpilaster, die das Gebälk tragen: die erste Kolossalordnung im Profanbau Roms. Die konvexe Frontlinie des Baues führte zu besonderem Hervorheben der Mittelpartie, die dann von einem riesigen, dem des Collegio Romano verwandten Giebel bekrönt ist.

Die matte Bildung der Fenstergewände und namentlich des unorganisch eingefügten Portales dürfte Fontana zur Last fallen. Was Bernini selbst zu leisten vermochte, zeigt er glänzend an der Façade des von *Maderna* begonnenen Palazzo Odescalchi (Fig. 171), dessen Mitteltrakt geradezu den Kanon für den Palaststil der nächsten Periode schafft. Wieder ist das Erdgeschoß als Sockel behandelt, von schlichten nach Florentiner Mustern gebildeten Fenstern durchbrochen. Neben dem Rundbogenportal stehen zwei Säulen, die den Balkon tragen; über dem Gurt erheben sich die durch zwei Geschosse reichenden kompositen Pilaster, auf welchen das mächtige Konsolen-Hauptgesims und darüber eine Attika mit Statuen ruht. In die Interkolumnien sind zwei Reihen Fenster eingestellt, die unteren mit Säulengewänden, von kräftigerer Bildung, namentlich in der Achse denjenigen des Palazzo Farnese nachgebildet, die oberen mit barock ausbiegenden Umrahmungen und

wirkungsvoll gegliederten geraden Verdachungen. An der urſprünglichen Façade Bernini's erſtreckte ſich das Mittelriſalit nur über ſieben Achſen, an welche zu beiden Seiten etwas niedere, an Stelle des Kon-

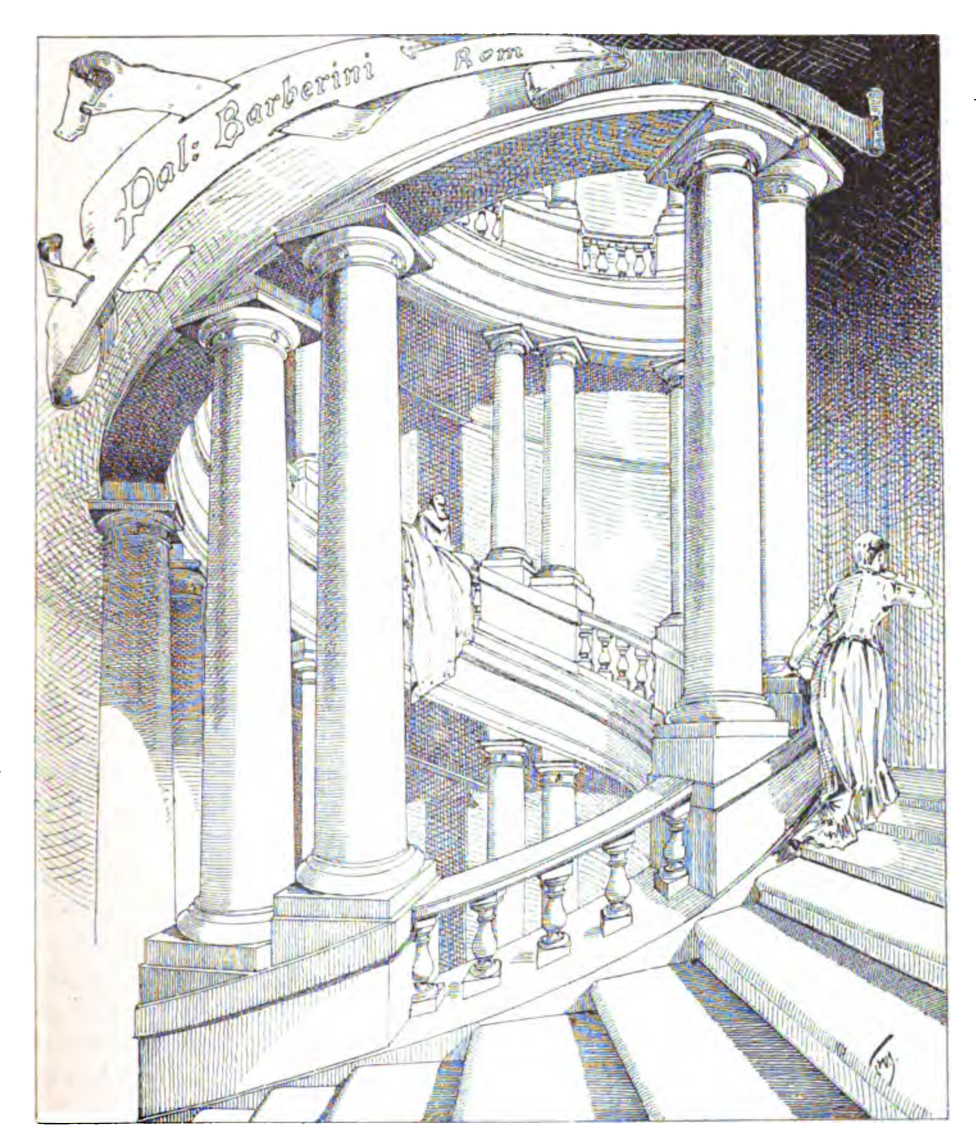


Fig. 170. Palazzo Barberini zu Rom. Treppe.

ſolengeſimſes mit einer weit ausladenden Kehle abgeſchloſſene, für die fehlende Pilaſter-Ordnung durchweg ruſticirte Rücklagen angefügt waren, während ſeit dem Umbau durch *Salvi* und *Vanvitelli* die Länge

des Baues, nicht zu feinem Vortheil, von 13 auf 24 Achfen vergrößert wurde. Denn der alte Bau war ein völlig abgerundetes Ganzes, ein Werk von einer durch die römifchen Zeitgenoffen nirgends erreichten, wahrhaft monumentalen Ruhe bei größtem Reichthum der Gliederung, namentlich aber ein Bau von fo überzeugendem künftlerifchem Gleichgewicht der Glieder, daß man die Werthfchätzung fehr wohl verfteht, welche er bei Mit- und Nachwelt fand.

In merkwürdigem Gegenfatz zu diefem Bau fteht die Front der Propaganda fide, eine der trockenften Lifenenarchitekturen. Der Anbau an den Quirinalspalaft, welcher S. Carlo gegenüber fich erhebt, muß ferner als eines der minderwerthigen Werke genannt werden.

Als Bernini die fchwere Niederlage erlitt, daß fein Thurm auf der Façade von St. Peter wieder abgetragen wurde, hatte er an Jahren fchon den Höhepunkt des menfchlichen Lebens überfchritten; er näherte fich dem Greifenalter, wie zum zweiten Mal die Aufgabe an ihn herantrat, das unfertige Werk zu vollenden. Die Art, wie er dies that, die erftaunliche Beweglichkeit des Geiftes, mit der er, nachdem fein erfter Gedanke fich als unausführbar erwiefen hatte, unter völliger Aenderung des Syftems nun eine neue Löfung fchuf, um die dem Empfinden der Zeit nicht genügende Façade Maderna's in ihrer Wirkung zu beleben und zu fteigern, wird für alle Zeiten als eine der großartigften künftlerifchen Thaten gelten müffen.

Technifche Gründe, das Senken der Grundmauern, hatten die Vollendung der Thürme verhindert. Die mächtige Front, welche in der Abficht entworfen war, daß ihre Ecken hohe Aufbauten tragen follten, mußte diefelben für alle Zeiten entbehren. Die nothwendige Höhenentwicklung fehlte der Façade, welche nun ohne Grund über die Ausdehnung des Langhaufes hinaus verbreitert fchien. Denn die Untergefchoffe des Thurmes, welche die Vorderanficht künftlerifch zufammenhalten follten, ftörten jetzt, indem fie zu einem Theil derfelben geworden waren, die Verhältniffe des Baues und ließen den Gedanken nicht zur Geltung gelangen, daß die mittleren fünf Achfen der Front als Hauptmotiv, der Reft als Rücklage zu betrachten feien. Die Höhentheilung verfchwand bei dem Mangel nach diefer Richtung vorherrfchender Glieder, die wagrechten Linien behielten mehr als beabfichtigt das Uebergewicht, der fchweren, ungenügend gegliederten Maffe war der Vorzug einer bewegten Umrißlinie genommen, fie behielt etwas Unfreies, Erdengebornes.

Bernini's Aufgabe war, ohne Aenderung der Façade felbft, diefer den Eindruck des Auffftrebenden, der Höhenentwicklung zu geben. Und dies gelang ihm durch feine Kolonnaden (1667) (Fig. 172) in einer Weife, daß der Mangel der Thürme von den meiften nicht nur als

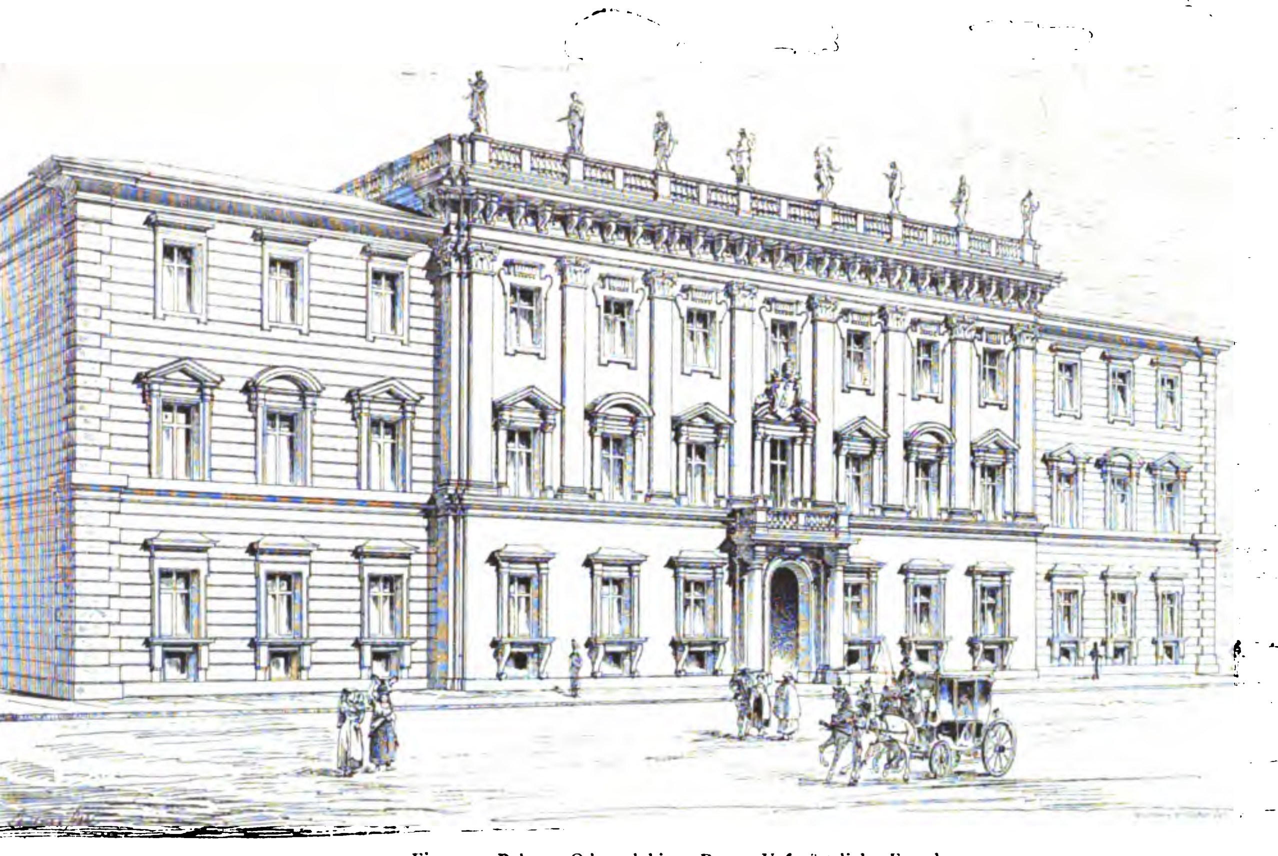


Fig. 171. **Palazzo Odescalchi zu Rom. Urſprüngliche Façade**

kein Nachtheil empfunden, sondern als ein Glück gepriesen wird. Das Gelingen der zweiten Aufgabe brachte es dahin, daß man die erste Absicht bespöttelte, die Meisterschaft hier erwies sich als die grimmigste Feindin der Meisterschaft dort.

Um die Wirkung der senkrechten Linie in Maderna's Façade künstlerisch zu unterstützen, mußte die Umgebung des Baues unter ein wagrechtes System gebracht werden. Man mußte einen Maßstab an die riesigen Höhenverhältnisse heranrücken, um sie zur rechten Geltung zu bringen. Um die Wirkung der Horizontalen zu mildern, mußte man darauf ausgehen, der Façade den Eindruck überwiegender Breitenentfaltung möglichst zu nehmen. Das Motiv, diese unendlich schwierige Aufgabe zu lösen, erfand Bernini, ohne daß er ein Vorbild besessen hätte, in einer langgedehnten Arkadenreihe. Den Gedanken mag ihm der Vorhof der alten Peterskirche, der damals noch theilweise erhalten war, gegeben haben. Aber diese Anlage war in ihrer Schlichtheit weit von den feingeistigen künstlerischen Absichten des Barockmeisters entfernt. Ihm allein gebührt das Verdienst, dieselben erdacht und zur Durchführung gebracht zu haben. Bernini legte an die beiden Ecken der Façade zunächst geradlinige Gänge und zwar nicht im rechten Winkel zur Kirchenfront, sondern je in einem spitzen. Dadurch erreichte er, daß dem Beschauer, welcher vor den End-Pavillons derselben steht, das Vorhandensein dieser Schrägstellung entgeht, daß dieser mithin die Breite der Kirche unwillkürlich nach der Breite des Zwischenraumes zwischen den Pavillons mißt. Die Façade erscheint ihm kürzer als sie wirklich ist. Da die schräg gestellten Gänge ihm einen geringen perspektivischen Anblick ihrer Front gewähren, erhalten sie auch scheinbar eine Verkürzung, wodurch die Façade näher dem Beschauer stehend erscheinen, also weniger den Eindruck weitherrschender Größe machen würde. Dem vorzubeugen, wählte Bernini ein überaus geistvolles Mittel. Er gab dem Platz unmittelbar vor St. Peter und selbst den Podesten der Freitreppen ein ziemlich starkes Gefäll, dem Beschauer demnach einen Aufblick auf den zwischen ihm und der Kirche gelegenen Boden. Wie nun eine Straße von unten nach oben gesehen immer viel länger aussieht als umgekehrt, so wurde durch dieses Mittel die nachtheilige Seite der Schrägstellung der Gänge aufgehoben. Dazu kam aber, daß er diese selbst die Steigerung mitmachen ließ, derart, daß alle Gesimse nicht wagrecht, sondern in dem Gefälle entsprechender Steigung angeordnet sind. Dieser Umstand täuscht über das Vorhandensein der Steigung selbst hinweg, da man keine Aeußerungen derselben an der Architektur bemerkt und rückt die Façade somit im Eindruck des Beschauers weit zurück, läßt sie deshalb ungleich größer erscheinen, als sie ist. Wie unbeirrbar



Fig. 172. St. Peter zu Rom mit den Kolonaden Bernini's.

ficher Bernini in feinen perfpektivifchen Berechnungen war, zeigt diefes Beifpiel am fchlagendften. Man möchte nämlich glauben, daß, wenn der Künftler die Steigung des Bodens recht fcharf durch treppenartigen Aufbau der Gänge zur Erfcheinung gebracht hätte, die Façade gerade hierdurch mächtig und bedeutungsvoll über die Umgebung herausgehoben worden wäre. Aber der Erfolg Bernini's ift ein derartiger, daß man gut thut, der Befferungsvorfchläge fich weislich zu enthalten.

Nicht minder geiftreich ift der Façadenaufriß jener Gänge, welcher nur aus gekuppelten toskanifchen Pilaftern mit einfachem Gebälk und ftatuenbekrönter Attika befteht. Jede Unterbrechung der wagrechten Linien, ja fogar die ftärkere Theilung durch Säulen ift hier durchaus vermieden, bis auf die Eckpavillons. Die einfache Geftalt diefer letzteren, deren Front immerhin eine Höhe von 20 Meter hat, wirkt an fich bedeutend auf den nahen Befchauer. Er mißt mit den Augen ihre Höhe und findet, indem er das Maß auf die Kirchenfaçade überträgt, daß es nicht die Hälfte der Hauptordnung derfelben erreicht. Diefe wächft infolgedeffen fcheinbar, dehnt fich mächtig nach oben.

Alfo ift der beabfichtigte Zweck durch die beiden Gänge glänzend erreicht. Aber Bernini gab fich hiermit noch nicht zufrieden. Er fchuf noch, anfchließend an diefelben, je einen etwa halbkreisförmigen Arkadenflügel, die mithin zufammen einen ovalen Hof umfchließen. Als deffen Mittelpunkt erhebt fich der von *Domenico Fontana* 1586 hier aufgeftellte Obelisk. Auch hier liegt die Abficht der perfpektivifchen Vertiefung des Abftandes zur Kirchenfront vor, da das Auge die leichter meßbare Ausdehnung der Längsachfe unwillkürlich auf die Querachfe überträgt. An den Arkaden wählte Bernini, an Stelle der gekuppelten Pilafter, kräftige toskanifche Säulen als Träger des Gebälkes und zwar in vier koncentrifchen Reihen, denen er aber die denkbar einfachfte, unauffälligfte Form gab. Denn er dachte als Menfch und Künftler groß genug, fein höchftes Ziel darin zu erblicken, die Aufmerkfamkeit von dem eigenen Werk auf das durch feine Hand zu fchmückende eines Anderen zu lenken, mithin fich der ihm geftellten, undankbaren künftlerifchen Pflicht bis zum Aufgeben des eigenen Ich unterzuordnen. Und das ift der Künftler, den eine feinem großen Geifte gegenüber armfelige Nachwelt mit Vorliebe der „Frechheit" zu zeihen fich berechtigt glaubte!

Neben der Löfung, welche Bernini für den Vorhof von St. Peter fand, erfcheinen die Entwürfe feiner Konkurrenten unbedeutend. So beabfichtigte *Francesco Rainaldi* einen achteckigen Säulenhof vor dem weit vorgezogenen Podefte der Freitreppe anzulegen. Doch fchon der Umftand, daß diefe für den von unten der Kirche fich Nahenden die Eingänge verdeckt haben würde, machte feinen Plan unmöglich.

Martino Ferrabosco wollte kurze Arkadenflügel je mit einem dekorativen Thurm abſchließen, gewiſſermaßen den für die Höhe der Attika verweigerten Gedanken auf den Boden ſetzen und zugleich einen Uebergang zu den Bauten des Vatikans ſchaffen. Die an ſich ſehenswerthen Pläne zu dieſen Thürmen giebt Letarouilly wieder.

Die durch die ſchrägen Gänge gegebene Situation des Grundſtückes zwiſchen Petersplatz und Vatikan gab Bernini Veranlaſſung zu einem weiteren Werk höchſter künſtleriſcher Klugheit, der Scala regia (Fig. 173). Einen langgeſtreckten, unregelmäßigen, dunklen Raum wußte er zu einem der glänzendſten Prunkſtücke des päpſtlichen Palaſtes umzugeſtalten.

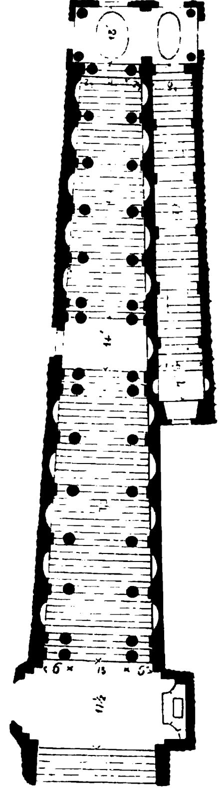


Fig. 173. Scala regia im Vatican zu Rom. Grundriss.

Wieder ſind es ſeine perſpektiviſchen Künſte, die er hier zur Erreichung ſeiner Abſicht ſpielen läßt, auf einem ſo ungünſtigen Streifen Boden die größtmögliche Wirkung zu erlangen. Die Grundgeſtalt des Haupttreppenlaufes, deſſen Achſe mit der des rechten Ganges am Petersplatz übereinſtimmt, iſt eine leiſe nach hinten ſich verjüngende. Dieſe Form, die dem Beſchauer mehr Front der Seitenwände bietet, verlängert den Raum ſcheinbar. Durch kouliſſenartig vor die Wand geſtellte Säulen wird der Eindruck der Raumvertiefung noch verſtärkt, auch verſchmäht der Künſtler nicht, alle Abmeſſungen, auch die der Höhe, nach hinten zu verhältnißmäßig, den Geſetzen der Theaterperſpektive entſprechend, zu verringern. Es iſt eine nicht unintereſſante Probe auf Bernini's Kunſt, den Eindruck der Treppenlänge, von unten nach oben geſehen (Fig. 174), mit dem Blicke von oben nach unten zu vergleichen und ſo zu ſtudiren, wie großes Gewicht die Barockkunſt auf den erſten Eindruck legte und wie gern ſie demſelben die nachträgliche Wirkung auf den vom Baue Zurückkommenden opferte. Sie baute nicht für den Bauherrn ſondern für den Gaſt desſelben. Die Architektur iſt auch an der Scala regia derb, kräftig ausgebildet, frei von eigentlich barocken Elementen, die nur in der Plaſtik ſich geltend machen.

Aber nicht nur am größten Dome der Chriſtenheit, auch in kleineren Kirchen zeigt Bernini eine ruhige Größe und Vornehmheit, die ihn über ſeinen, in haſtigem Schaffen ſich verzehrenden, phantaſiereicheren Gegner Borromini ſtellt. So ſchuf er zwei Centralkirchen, deren Grundriß wie Aufriß geradezu im Gegenſatz zu den gekünſtelten

Planungen von S. Carlo und S. Jvo ſtehen. Die ältere iſt St. Aſſunzione di Maria Vergine zu Ariccia (1664); ſie beſteht aus einem Kreis, ähnlich S. Maria de' Miracoli; dieſer iſt von korinthiſchen Pilaſtern umgeben, zwiſchen welchen Arkadenbogen zu Altar, Kapellen und Thor ſich öffnen; über dem unverkröpften Gurtgeſims zieht ſich ein Ornament mit Putten nach Art der Akroterien hin, wie dies auch Borromini liebt, der beiſpielsweiſe in S. Carlo den Tambour nach Art einer mächtigen, vielzinkigen Krone mit Spitzen und Lilien umzog. Die Kuppel iſt durch Gurten gegliedert, mit ſchön gezeichneten Roſetten geſchmückt; darüber eine faſt allein lichtſpendende Laterne. So einfach wie die des Innern iſt die Behandlung des Aeußeren. Vor dem Rundbau erhebt ſich ein Arkaden-Portikus mit ſchlichtem Giebel, ihm zur Seite ſtehen zwei Flügelbauten mit gekuppelten Säulen. Von der inneren Fläche derſelben zieht ſich eine Halbrundmauer als zweite Schale um die Kirche, welche, nach hinten allmählich niedriger werdend, dem Auge eine weitere Entfernung vom Hauptbau und größere Ausdehnung vorſpiegeln ſollte, ein Kunſtgriff, den Bernini auch an der Fontana Acqua Acitoſa (1661) anwendete. Die zweite Rundkirche iſt S. Andrea auf dem Quirinal (1678). Der ovale Grundriß unterſcheidet ſich von dem von S. Giacomo degli Incurabili dadurch, daß Altar und Eingang in die kurze Achſe verlegt wurden und daß die zur Seite derſelben angeordneten je zwei ovalen und zwei rechtwinklichen Kapellen, gleich jenen des Pantheons, welches ja in letzter Linie das Vorbild aller Rundkirchen Roms bildet, innerhalb eines äußeren Ovales niſchenartig vertheilt ſind. Die Anordnung im Innern iſt der von St. Aſſunzione ſehr ähnlich, wird beherrſcht durch eine korinthiſche Pilaſterordnung, an deren Stelle vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit leider unſchön verkröpftem Giebel tritt. Die Kuppel wird aus ſtarken Gurten gebildet, zwiſchen denen kaſſettirte Gewölbkappen, wie zu S. Carlo eingeſpannt ſind. Die Beleuchtung durch Oberlichtfenſter und Laterne iſt eine gleichmäßige, wenngleich abſichtlich nicht ſehr ſtarke. Auf dem Geſims und an den Fenſtern ſpielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die reiche Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitäle und der Glanz der weißen Marmorbaſen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem für die Jeſuiten beſtimmten Bau auf kleinem Raum eine bedeutende Erſcheinung, einen unleugbar feierlichen Charakter, den man auch im Aeußern zu erreichen verſuchte. Hier legen ſich die niederen Kapellen ringartig um den Kern, hier iſt die Funktion der Gewölbgurte durch konſolenartige Strebepfeiler ausgedrückt und der Eingang durch einen von Pilaſtern flankirten

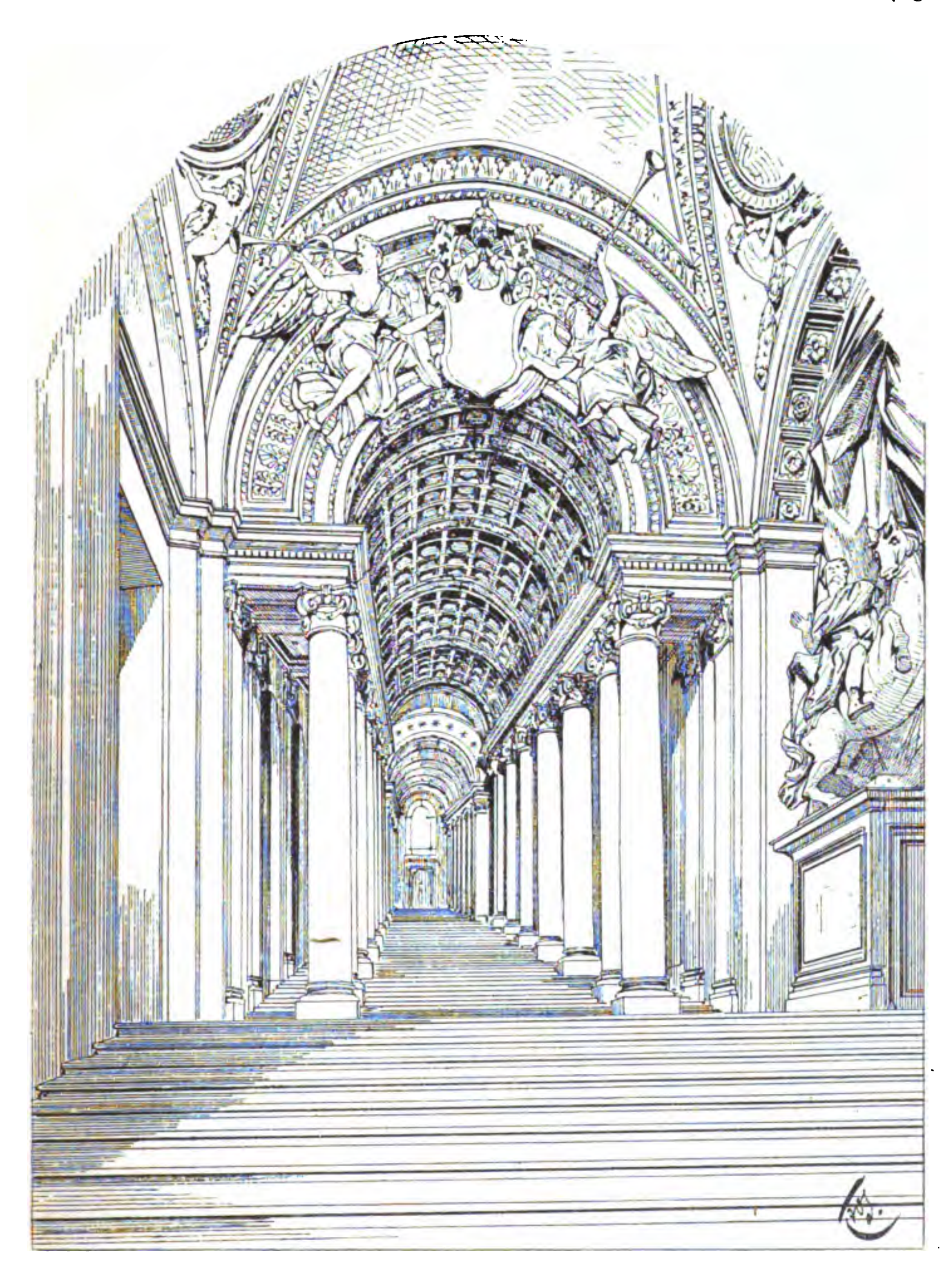


Fig. 174. Scala regia im Vatican zu Rom.

Vorbau gekennzeichnet, vor den ſich eine prächtige, St. Maria della Pace nachgebildete, jedoch nur von zwei joniſchen Säulen beſtehende

Halbrundhalle legt, welche wieder bis auf den ſich aufbäumenden und aufrollenden Giebel formal ſtreng und in der Wirkung über die eigentliche Größe hinaus bedeutend iſt.

Eine Abweichung vom Centralbau an der von Bernini reſtaurirten Kirche St. Maria Miracoloſa zu Arricia iſt der älteren Anlage zuzuſchreiben. Die Façade folgt faſt getreu derjenigen von St. Francesca Romana. Im dem Geſù nachgebildeten Innern überraſcht die Einfachheit, die ſelbſt an Stelle der Pilaſter ſchlichte Liſenen verwendet und nur am Hauptaltar bewegteren Gebilden weicht. Dagegen kehrte Bernini bei der Kirche von Caſtel Gandolfo, S. Tommaſo da Villanova (1661), wieder zur centralen Anlage zurück, indem das griechiſche Kreuz mit kurzen Schenkeln als Baſis einer nach außen zweigeſchoſſigen, nach innen wie St. Maria Miracoloſa gegliederten Kirche gewählt wurde. An St. Bibiana in Rom baute er die Façade ähnlich den Werken Soria's, doch mit bewegterer Umrißlinie. Auch die einſt ſo vielbeſpöttelten Thürme ſeitlich vom Säulenportikus des Pantheon's, die „Eſelsohren" desſelben, waren Bernini's Werk. Wenn ein moderner Architekt in eigener Arbeit zu ähnlichen Bauformen, wie das Pantheon ſie zeigt, gelangt wäre, würde er ſicher auch an jener Stelle irgend ein bekrönendes Glied angeordnet haben. Es läßt ſich im modernen Empfinden wie in der Barockzeit der Einfluß gothiſcher Höhenentwicklung nicht verläugnen. Die heutige Selbſtverläugnung bei der Erneuerung alter Bauten war dem ſtarken Selbſtgefühl der Borockzeit fremd. So entſtand Bernini's Vergehen gegen die Antike aus einer beneidenswerthen Klarheit über die eigenen Kunſtziele. Die verunglückte Erneuerung von St. Maria del Popolo (1655) und die Dekoration der Porta del Popolo (1655) ſeien der Vollſtändigkeit wegen hier noch als durch Bernini bewirkt erwähnt.

Bei Bernini's zahlreichen Schöpfungen von in ältere Kirchen eingebauten Kapellen tritt der Bildhauer meiſt mehr als der Architekt in den Vordergrund. Die Vermiſchung beider Künſte aber dürfte einer der ſchwerſten Vorwürfe ſein, welche der Kunſt des Meiſters zu machen wäre. Seiner Vorliebe für Rundräume konnte hier willfahren werden. So erſcheint die Kapelle Raimondi (zweite links) in S. Pietro in Montorio, welche Bernini's Schüler *Andrea Bolgi* vollendete, als vor ein Quadrat geſtellter halber Kuppelraum mit kräftigem Säulenſyſtem. In den berühmt und berüchtigt gewordenen Kapellen von S. Domenico e Siſto und ebenſo in denjenigen von St. Maria della Vittoria ſchafft er einen Raum für ſeine Skulpturen, der den Eindruck einer Rundhalle erwecken ſoll, indem er die Rückwand niſchenartig zurücktreten läßt und vor derſelben eine konvex ſich vorbauende Säulenord

nung anlegt. Einen befonderen, malerifch naturaliftifchen Effekt erhalten die Statuengruppen dadurch, daß diefe Kapellen ihr befonderes und durch die Nähe der Fenfter über dem zu beleuchtenden Gegenftand lebhafteres, manchmal fogar gefärbtes Licht und fomit den Charakter vifionärer Erfcheinungen haben. Auch Borromini verwendete diefes Motiv am Hauptaltar von S. Giovanni de' Fiorentini.

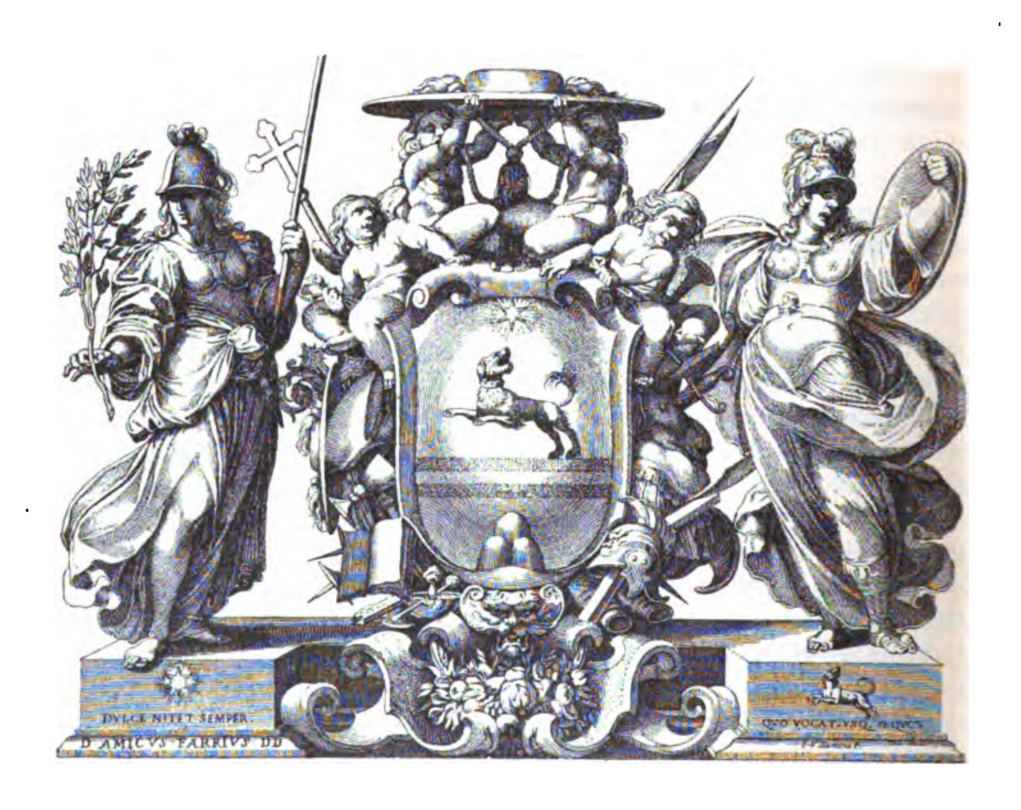
Die überaus reichen Dekorationen von St. Vittoria, namentlich die Grabmäler der Cornari an den Seitenkapellen, die bunte Pracht der Decke, an deren Gurten fliegende weiße Engelsgeftalten angebracht find, damit auch diefe fonft meift refpektirten Linien zu einem Sonderleben kommen, diefer den Stil Borromini's und Cortona's noch überbietende formale und koloriftifche Luxus, fowie das wilde Bravourftück der Orgelempore gehören dem *Giovanni Battista Morandi* an und dürfen daher Bernini nicht zur Laft gelegt werden.

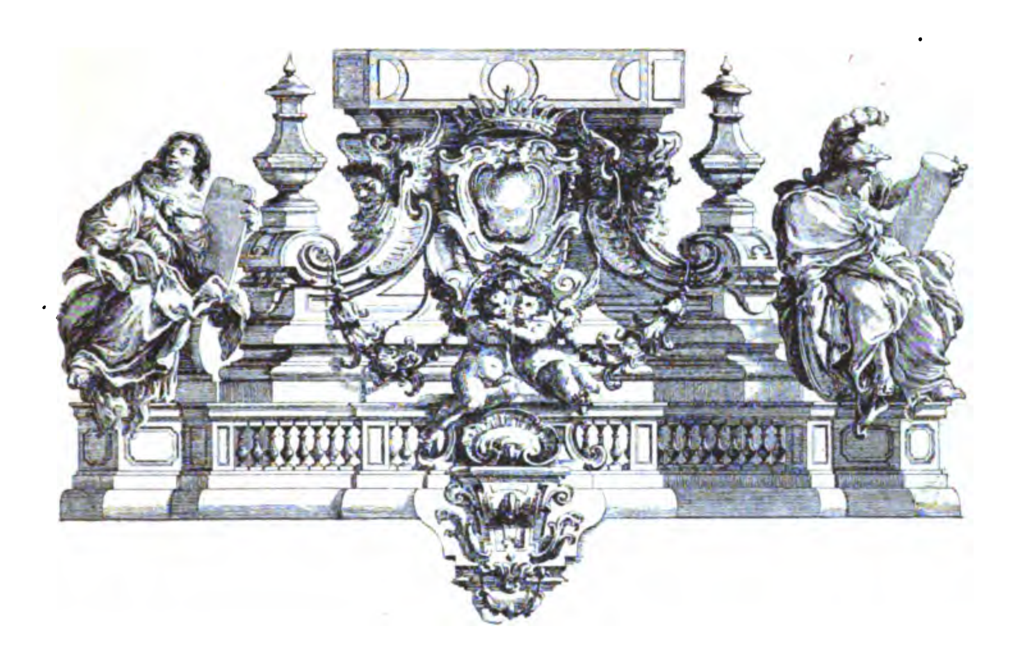
Denn folche Ungeheuerlichkeiten find bei ihm fehr felten. Sein fchlimmftes Werk ift zweifellos die Catedra in St. Peter, jenes riefige Dekorationsftück aus Stein und vergoldeter Bronze an der Tribuna, welches beftimmt fcheint, noch einmal neben dem Hauptaltar die ftrenge Größe der architektonifchen Linien durch bewegtes Detail zu durchbrechen. Der rituale Gedanke, der demfelben innewohnt, ift als Aufbewahrungsort des alten Bifchofftuhls St. Peters zu dienen. Diefer wird dadurch angedeutet, daß die vier Kirchenväter auf einem fonderbar geformten Geftell einen künftlerifch gefchmückten Stuhl emporhalten, während über demfelben Kindergeftalten die Schlüffel und die Papftkrone tragen. Um die in buntem Glas darüber fchwebende Taube — felbft fo rohe Effektmittel werden nicht verfchmäht — legt fich ein Kreis von Engeln, welche auf den plaftifchen Wolken des hinter dem Stuhl vorquellenden Weihrauches lagern. Vergoldete Strahlen brechen aus demfelben nach allen Seiten hervor.

Weitaus beffer, namentlich auch hinfichtlich der architektonifchen Gliederung find die Grabdenkmäler. So kann der Sarkophag an demjenigen Urban's VIII. († 1644) in St. Peter geradezu als klaffifch für diefe Kunftform gelten. Die fein abgewogenen Verhältniffe von Sockel zu Statue find weiterhin unverkennbare Verdienfte des großen Bildhauer-Architekten. Eine mehr architektonifche Auffaffung des Wandaltars zeigt die ftattliche Anlage jenes der Jefuitenkirche dello Spirito Santo in Piftoja, welche Clemens IX. (um 1668) errichten ließ.

Bernini's Brunnen haben ihren Ruhm felbft in der Zeit des Klafficismus nicht völlig eingebüßt. Allerdings wird man fich mit der Fontana la Barcaccia, in welcher der Gedanke Maderna's, das Waffer aus einem Schiff vorfprudeln zu laffen, zwar beffer durchgeführt, aber

doch nicht verftändlicher gemacht wurde, wenig befreunden können, um fo mehr aber mit der Fontana del Tritone, wenn auch der Aufbau aus aufwärts fich beugenden Delphin-Mufcheln und einem mufchelblafenden Seegott, wie bei den ähnlichen Fontainen im Garten der Villa Mattei ein durchweg naturaliftifcher ift. An dem gewaltigen Prunkftück Bernini's, dem Brunnen auf Piazza Navona, überwiegt das Bildhauerifche vollftändig über die Architektur. Aber er ift doch ein Werk von fo großartigem Schwung und fo ausdrucksvoller Zeichnung, daß man fchwer fich ein ftrengeres Gebilde inmitten des herrlichen Platzes zu denken vermag.





XV. KAPITEL.

Fansaga umd die Neapolitaner.



Eine eigenartige Erſcheinung aus der römiſchen Sphäre, als Bildhauer ein Schüler des *Pietro Bernini* des Vaters des großen Meiſters, als Architekt aber von großer Selbſtändigkeit, zunächſt von Genua und vielleicht durch *Alessandro Vittoria* von Venedig aus angeregt, iſt *Cosimo Fansaga* (geb. zu Bergamo 1591, † 1678). In Rom fertigte er (nach Milizia) die mir entgangene Façade von Spirito Santo de' Napolitani. Bald erhielt er einen Ruf nach Neapel (1626), der Stadt, der er nunmehr dauernd angehört und der er den eigenthümlichen baulichen Charakter zu verleihen verſtand.

Das erſte Werk daſelbſt iſt der Aufbau von S. Fernando (1628), deſſen Grundanlage, das lateiniſche Kreuz mit je drei Kapellen an den Langhauswänden, freilich ebenſo wenig etwas Neues bietet als der Aufriß des Innern: auf ſtarke Liſenen aufgelegte korinthiſche Pilaſter mit verkröpftem Gebälk, dazwiſchen einfache Bogenſtellungen; alles in reicher Marmorarbeit und darüber eine alle Deckentheile, die Kuppel, den Tambour, die Zwickel und die Tonnengewölbe überziehende, nur ſchmale

Gliederungen übrig laffende Malerei. Die Façade, die fich in der Anordnung der durch Pilafter in zwei Gefchoffen getheilten und durch Nifchen belebten Flügel zu Seiten des Achfenmotives an die Vorbilder Porta's lehnt, bietet nur im Detail kunfthiftorifch zu berückfichtigendes: Es ift dies die völlige Abweichung von der antiken Regel, ja felbft von den fonft ftets giltigen Gefetzen der Verhältniffe. Die Nifchen find fchlank, überhöht durch eine fteile Verdachung, an den Seitenpilaftern begleitet von einzelnen ornamentalen, dem Rollwerk der deutfchen Renaiffance ähnlichen Anfätzen. Das Thor ift trotz großen Reichthums wirkungslos und mager, unarchitektonifch empfunden, die Linienführung übermäßig nachgiebig und allen entfchiedenen Gegenfätzen abhold, ächt füdländifch weichlich.

Trockener ift St. Terefa (Terefella) (1625), deren ftattliche Freitreppe allein ihr etwas Anfehen giebt. Die Nifchen feitlich vom Thor find flach gehalten; die Wandflächen mit Reliefftukkaturen, jenen nichtsfagenden Füllornamenten, wie fie noch heute in der Architektur fpuken, bedeckt. Das Obergefchoß ift völlig formlos und ungegliedert, dagegen das Innere als eine über rechtwinkligen, toskanifchen Pfeilern fich aufbauende Centralanlage nicht unbedeutend, wenn nur nicht alle Theile wie aus dem Baukaften genommen nüchtern wären. Ein neues Motiv bildet nur der reiche Majolikafußbodenbelag, der freilich von der bis auf die marmorbunten Altäre ganz weißen Färbung der Kirche übel abfticht. Die Kuppel ift wie alle der den Erdbeben ausgefetzten Stadt niedrig. Im Benediktinerklofter S. Severino e Sofio, jetzt Reichsarchiv, errichtete Fanfaga das große Refektorium und den Hauptaltar, ebenfo wie die glänzenden Hauptaltäre des Gefù nuovo und zahlreiche ähnliche Werke. Dazu kommen noch die Façaden von S. Francesco Severo und der Capella del Teforo an S. Gennaro gegen das Schiff der Hauptkirche zu mit dem prächtigen Broncegitter. Von befonderem Intereffe find feine öffentlichen Denkmäler, zunächft die Guglie (Spitzfäule) von S. Domenico (Largo S. Domenico), ein reich dekorirter, auf doppeltem Poftament ftehender Obelisk, auf dem der Heilige thront, deffen gut profilirte Umrißlinie aber geftört wird durch eine Menge plaftifchen Beiwerks, jener der deutfchen Renaiffance ähnlichen, aber ihrer Heiterkeit und Anmuth entbehrenden Verfchnörkelungen; fodann der Umbau der Fontana Medina, welche *Domenico d'Aurio* 1595 angelegt hatte, Fanfaga aber vergrößerte, ein in den dekorativen Theilen nicht minder eigenwilliges Werk.

Des Meifters Unficherheit in der Handhabung der Architektur, feine Abhängigkeit von fremden Einflüffen zeigt fich am deutlichften in einigen feiner Kirchenbauten, welche fich von den vorgenannten Werken im

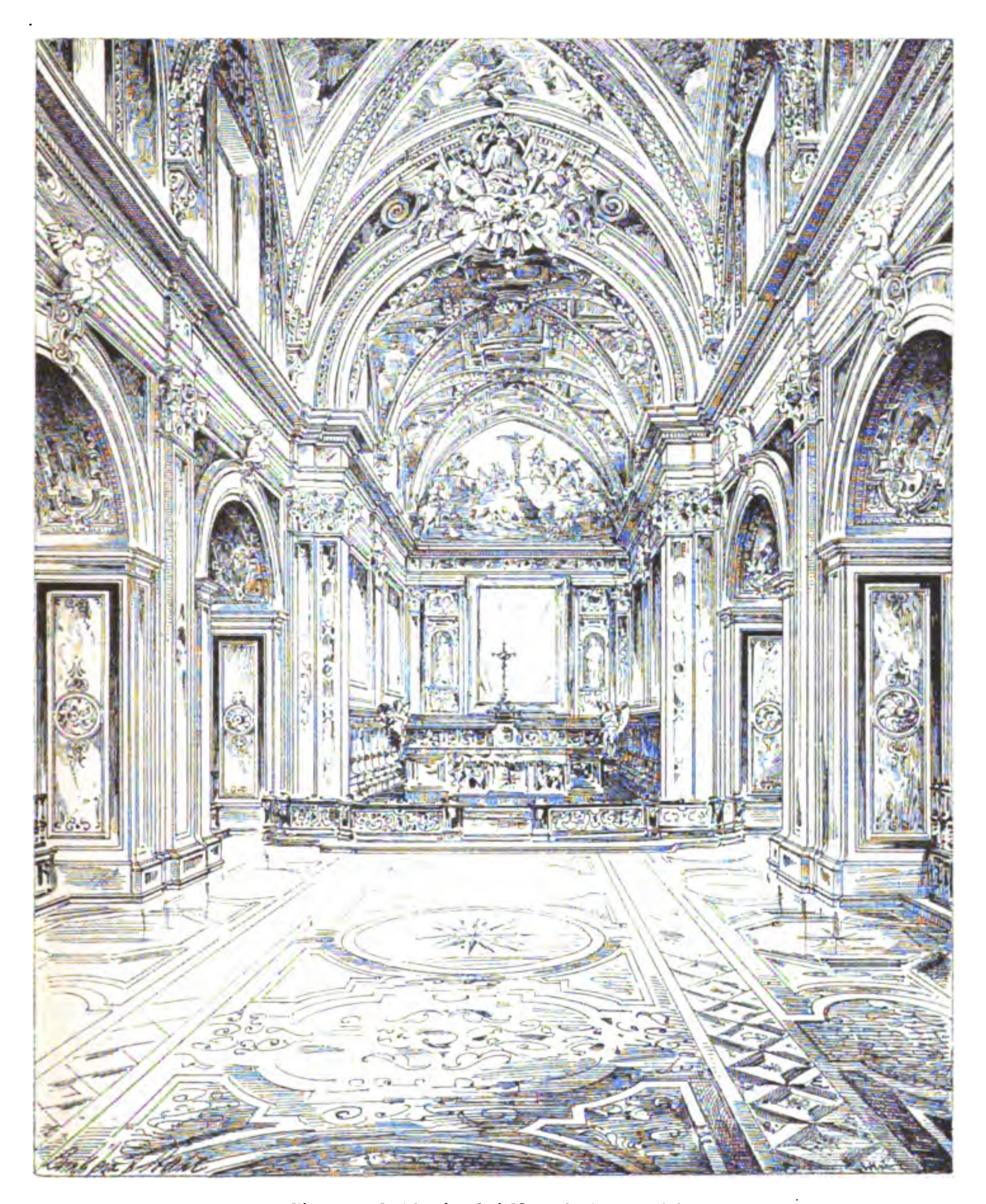


Fig. 175. S. Martino bei Neapel. Innenanſicht.

guten Sinne merklich unterſcheiden. St. Maria Maggiore (1657) iſt eine tüchtige Centralanlage im griechiſchen Kreuz. Die korinthiſchen Pilaſter ſind zwar kraftlos, da ſie an Liſenen angefügt erſcheinen, dagegen ſind Häufungen verwandter tragender Glieder vermieden, die

Linien einfach und bei dem Mangel an Ornamentation klar. An den Chorflügel legt ſich hinter dem frei ſtehenden Altar nach Venetianer Sitte eine große Sakriſtei. Als Beweis ſinkender Kraft kann die Abneigung gegen entſchiedene Ecken, die Vorliebe für Auflöſung derſelben durch vermittelnde Kurven gelten. Am Kloſter und an der Kirche S. Martino (Fig. 175) vollzog Fanſaga nur einen Umbau, der Grundriß iſt demnach gar nicht, der Aufriß nur hinſichtlich der dekorativen Ausſchmückung ſein Werk. In der Kirche iſt der höchſte Reichthum an edlen Marmorſorten, Gold und Malerei entwickelt. Die Grundformen ſind einfach: ein Schiff mit je drei Kapellen; zwiſchen den Arkaden zu denſelben eine Pilaſterordnung, die ſich um den rechtwinklichen Chor fortſetzt; das Tonnengewölbe der Decke von tiefen Kappen durchſchnitten, ſo daß es Diagonalgurten theilen. In dieſen Rahmen ſind die Felder für die Deckenfresken architektoniſch abgetheilt. Das Detail zeigt Fanſaga auf der Höhe ſeines barocken Schaffens; ſo ſind die Kapitäle nach korinthiſchem Vorbild, doch ganz neu entworfen. Verſchnörkelte, abbrechende Kurvenornamente treten an Stelle der Schnecken, der Akanthus wird kakteenartig fett und ſchwer. Alle geſchwungenen Linien erhalten die dem „S“ ſich nähernde Führung. So namentlich wieder in den an ſich trefflichen Muſtern der Marmorintarſia, die in Pilaſterfüllungen, Frieſen und namentlich in koſtbarſter Form als Fußboden auftritt, ferner an den werthvollen Chorſchranken, in welchen ſelbſt die Verwendung von Lapis Lazuli nicht geſcheut wurde. Fragt man nun nach dem künſtleriſchen Werth der Kirche, ſo wird man ihn nicht ſehr hoch anzuſetzen haben, fragt man aber nach der Geſamtſtimmung, nach dem Eindruck auf unbefangene Gemüther, auf die die Haltung des Ganzen, nicht aber die einzelnen Theile wirkten, ſo muß man lobend anerkennen, daß trotz des Reichthums ein ſo einheitlicher Ton, trotz der verſchiedenen durcheinander klingenden Farben und an ſich rückſichtslos aufdringlichen Materialien eine ſo feine maleriſche Stimmung erreicht wurde.

Auch auf die übrigen Räume des Kloſters, die zum Theil mit kaum minder großem Luxus ausgeſtattet ſind, iſt dieſes Lob meiſt auszudehnen. Beſondere Beachtung aber verdient der weite Kloſterhof, der von Arkaden auf toskaniſchen Säulen umgeben, durch Marmorſchranken in einzelne Felder abgetheilt iſt. Den Zweck derſelben als Umzäunung der Grabſtätten deuten die an ihnen angebrachten Gebeine und Todtenköpfe an. Wie die ganze Architektur, wie namentlich auch das oberhalb der Säulenhalle ſich hinziehende Geſchoß reich, ſauber und zierlich, doch ohne tiefere Idee durchgeführt wurde, ſo daß ſelbſt dem wirkungsvollen Arkadenmotiv die Bedeutung genommen iſt, ſo machen hier

gerade jene Zeugen des Todes einen geradezu abfchreckenden Eindruck durch die lächelnd kokette Auffaffung der ernfteften künftlerifchen Aufgaben. Ein Kirchhof, der fo forgfältig geputzt ift, wirkt wie eine gefchminkte Leiche. Und dicht dabei ftrahlt ja das unvergänglichfte Leben, öffnet fich dem Befucher der feelenftärkende Blick vom Klofter auf das lärmende Neapel, den einbuchtenden Golf, den unheimlich rauchumzogenen Berg.

Daß Fanfaga Befferes leiften konnte, hat er an der Façade der Sapienza bewiefen (Fig. 176), wohl dem edelften Werk der ganzen Periode in Neapel, das in feiner malerifchen Anmuth unmittelbar an die beften Schöpfungen Genua's, mit denen es eine innige Verwandtfchaft hat, anfchließt. Der Bau wird flankirt von je zwei Pfeilern, vor denen auf hohen Poftamenten ftehende korinthifche Pilafter angebracht

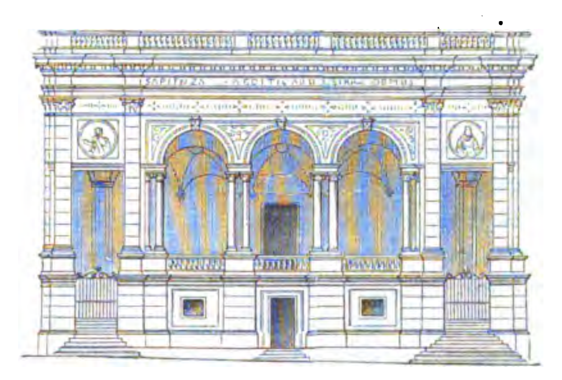


Fig. 176. Sapienza zu Neapel.

find. Ueber diefen verkröpft fich das fonft glatte Hauptgefims. Zwifchen den Paaren öffnet fich für die zur Höhe der Poftamente auffteigenden Treppen je eine Thüre, deren Verdachungsgefims, über die Pilafter hinausgeführt, die Kämpfer einer auf gekuppelten jonifchen Säulen ruhenden Loggia bildet. Je eine Baluftrade oberhalb des Sockels und oberhalb des Hauptgefimfes bereichert noch die Wirkung diefer zierlich gruppirten, doch einheitlich in fich gefchloffenen Anlage. In den Zwickeln find hier durchaus berechtigte Marmorinkruftationen angebracht. Das fo gefundene reizvolle Motiv wiederholte Fanfaga noch mehrfach, doch nie mit gleich harmonifchem, befriedigendem Erfolg.

Diefe Façade wurde denn auch in der Folgezeit vorbildlich für Neapel, jedoch ift meift die dreitheilige Loggia direkt von einer Freitreppe zugänglich gemacht und ein zweites Gefchoß über derfelben angeordnet. So finden wir fie an St. Maria in Portico, deren Detail den Bau auf eine Entftehung in der 2. Hälfte des 17. Jahrhun-

derts weift. Zwifchen rufticirten Pilaftern ift hier die Mittelöffnung als Palladiomotiv aufgefaßt, während an den Seiten das Gefims über den Säulen durchgeführt und ein Stichbogenfenfter über demfelben angebracht ift. Das Innere bildet ein einfaches lateinifches Kreuz mit fchönen Kaffettengewölben. Ferner ift der Gedanke in ftrengeren Formen, bei vor die Pfeiler geftellten Säulen, gleichmäßigen Arkadenöffnungen an S. Giovanni Battista, an St. Maria del Carmine u. A. befonders glänzend entwickelt; anders an der von Borromini fchon ganz beeinflußten Kirche S. Giufeppe an der Via del Duomo, die auch das Treppenmotiv der Sapienza aufnimmt, aber die fchlichte Gefamthaltung derfelben mit einem des römifchen Führers der Barockkunft würdigen Gefchick zu einem kecken, doch wirkungsvollen Prunkwerk fteigert.

Unter den Profanbauten Neapels wird der Palazzo Maddaloni, jetzt Banca Nazionale, als Fanfaga's Werk bezeichnet. Die Form desfelben ift wieder eine Mifchung römifcher und genuefifcher Anlagen. Das riefige Thor führt in ein durch beide Untergefchoffe reichendes Vorhaus. In dem trotz der überderben Architektur doch malerifchen Hofe befindet fich zur Rechten eine offene Pfeilerloggia, hinter der die ftattliche Treppe anfteigt; drei Flügel umgeben denfelben in vierftockigen Maffen, nur dem Vorhaus gegenüber befindet fich ein zweiftockiger mit einer Terraffe endender Bau, an den fich als Verlängerung der Seitenflügel offene, höchft anmuthige Loggien fchließen. Diefer künftlerifche Gedanke fcheint vom Palazzo Durazzo Pallavicini entlehnt. Die Außenarchitektur in graugefärbtem Stuck auf röthlichem Grunde hat fchon alle Schwächen und Derbheiten der Borromini'fchen Schule, die Verfchnörkelung der Verdachungen, die Vorliebe für Lifenen u. dergl. aufgenommen, ohne fich den monumentalen Grundzug derfelben zu wahren; fie erfcheint daher unfäglich fchwerfällig und roh. Ein fpäter in Neapel vielfach angewandtes Motiv fchlimmfter Art find die aus einer vorn gefchweiften Marmorplatte gebildeten Balkone, welche unbegründet überall hervorlugen und obgleich felbft fchwächlich an Körper, doch fchwere Schattenmaffen über die Façade vertheilen. Wie weit eine künftlerifch unreife, fchwankende Hand in der Häufung von Gedanken getrieben werden kann, wenn fie ohne Beruf dazu den Eindruck der Kraft erzeugen will, beweift das kraufe Ruftika-Thor des Palaftes.

Unzweifelhaft hatte der im Kirchenbau vielbefchäftigte Meifter auch beim Entwurf zahlreicher, ächt großftädtifch vielftöckiger Wohnhäufer die Hand im Spiele, die oft deutlich genug den Stempel feines barocken Geiftes tragen. An der Largo della Carità und Via di Roma ftehen eine Anzahl Paläfte in für Neapel bezeichnenden Formen. Nach der Straße zu hohe, völlig gefchloffene zinshausartige, meift in Putz her-

geftellte Façaden in den barockften aufdringlichften Gliederungen. Die durch das Material nicht behinderte Laune des Stukkateurs ergeht fich hier in den tollften Verfchnörkelungen; lebendige Wirkung ift das um jeden Preis, oder beffer — fo billig als möglich erftrebte Ziel. Oft find die aus gefchweiften Marmorplatten gebildeten Balkone das einzige Mittel, um wenigftens kräftige Schatten zu erzielen. An einem Haufe neben S. Filippo Neri find die in den Obergefchoffen befcheiden detaillirten Gewände von verfchnörkeltem Rahmenwerk in glattem auf rauhem Putz und diefer wieder von gradlinigen Rahmen umgeben. In dem von fechsftöckigen Bauten umgebenen, erdrückend engen Hof des Palazzo Corigliano ift die barocke Tollheit des Stukkateurs vielleicht am weiteften getrieben, find die Fenfter nur das Gerippe einer launenhaft fich aufbauenden Scheinarchitektur; am Palazzo La Fonderia an Strada Medina, an einem Haus Via Montoliveto No. 12, am benachbarten Kaffationshof, früher Klofter Montoliveto (diefer Bau von *Gennaro Sacco*), an einem mächtigen, beffer komponirten Wohnhaufe bei Piazza del Mercato (Via dei Palatinari) und an zahlreichen anderen Bauten erweifen fich die Ungebundenheiten erfchreckend mächtig, welche bei unechten Materialien und bei minder ftrenger Schulung fo leicht die eigentliche Architektur überwuchern und die ungefchulte Phantafie zu maßlofen Ausfchreitungen verlocken.

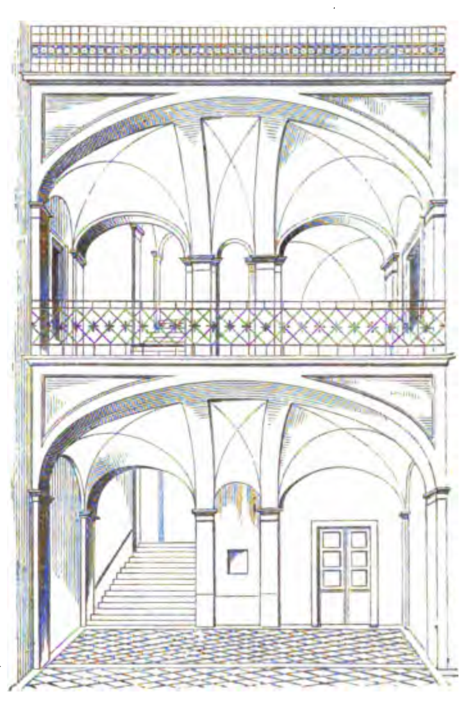


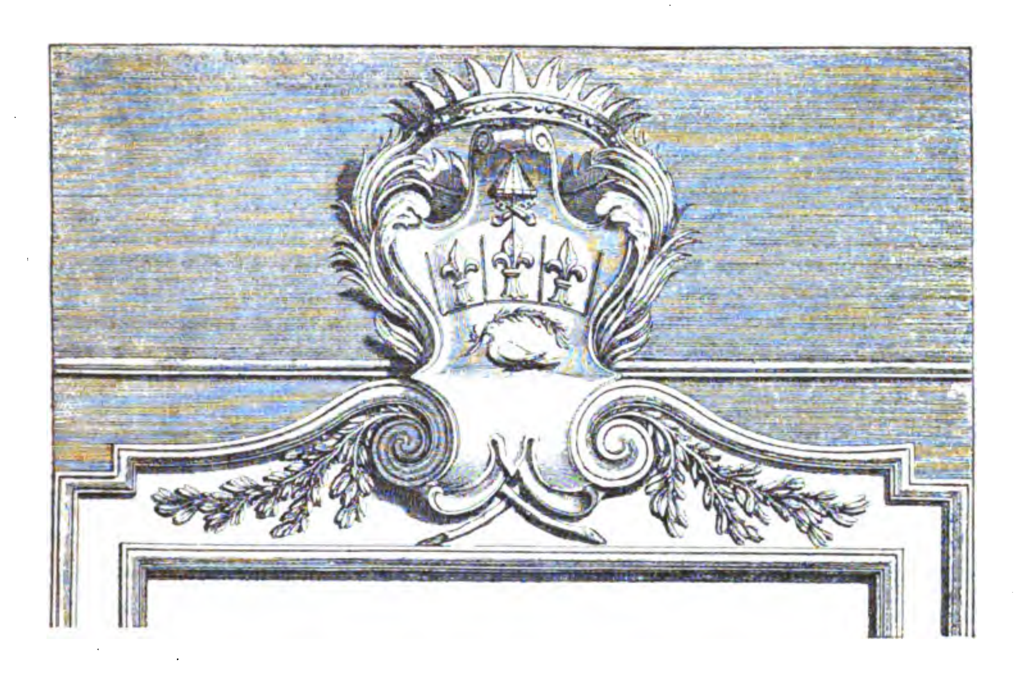
Fig. 177. Zinshaustreppe in Neapel

Zwar wirkte an einzelnen Bauten das Vorbild des Palazzo reale leife nach. So hat der große Palazzo Bagnara an Piazza Dante noch eine jenem entfernt verwandte, aber durch die zwei Obergefchoffe reichende Theilung durch jonifche Pilafter, die aber nicht als eigentliche Träger des architektonifchen Aufbaues erfcheinen. Der intereffantefte Profanbau Neapels diefer Periode aber dürfte der Palazzo Bifignano fein, der fcheinbar von einem geiftvollen Baudilettanten errichtet, zwar kraus genug, doch nicht ohne eine gewiffe, in Neapel fo feltene

Monumentalität in der Wirkung ist. Die beiden Untergeschosse sind durch auf Postamenten stehende jonisirende Rustikapilaster gegliedert, das barocke Thor durch ähnliche kleineren Maßstabes. Darüber erhebt sich das Hauptgeschoß mit stattlichen, von wuchtigen Verdachungen und großen Kartuschen bekrönten Fenstern; zwischen diesen stehen Pilaster, die in kleinen Hermen enden, und durch diese ein Gurtgesims tragen; Wappenthiere bekrönen diese Gesimslinie. Das Obergeschoß mit kleinen Rundbogenfenstern ist ganz ungegliedert, doch beschließt ein wirkungsvolles Hauptgesims die mächtige Front, deren Flächen in Ziegelrohbau ausgeführt wurden.

Interessant sind die neapolitanischen Treppenanlagen. Meist in der Achse, gegenüber dem stets weiträumigen Portal gelegen, sind sie gegen den Hof offen und derart angeordnet, daß der Aufbau völlig klar ersichtlich ist. Entweder erscheinen die Podeste wie Brücken an der Hoffaçade oder sie werden in ihren verschiedenen Höhenlagen, getragen durch hochgestelzte Pilasterordnungen, sichtbar und verstecken nicht die vielfach überaus gekünstelte, oft aber malerische Komposition. Als bezeichnende Beispiele seien die Treppen der beiden großen Häuser an Largo della Carità genannt (Fig. 177).

Die ganze Ungebundenheit des Stiles offenbart sich an den Villenbauten. Eine Fahrt nach Pompeji führt die wunderlichsten Beispiele vor. Das Hauptgewicht ist darauf gelegt, daß vom Thor aus die unvergleichliche Aussicht auf das Meer zu einem Bilde und so Architektur und Landschaft in künstlerischer Stimmung vereint wird. Wo die Fernsicht fehlt, an den gegen die Berglehne gelegenen Bauten, treten gemalte Landschaften an ihre Stelle. Die Façade wird oft geradezu zum willkürlich gebildeten Rahmen um das Portal. Ein Gebilde, wie z. B. die Villa Prota in Torre dell' Annunciata, im Erdgeschoß mit einer dreitheiligen Korkbogenloggia, im zweiten Geschoß aber mit einer von je zwei Fenstern flankirten, zwecklich sinnlosen und auch sinnlos dekorirten, nur den Durchblick nach dem Himmel gestattenden Oeffnung, oder die unweit davon gelegene Villa Ruffa, mit ihrer phantastisch aufgeputzten Façade, mögen als Beispiele hierfür genannt sein. Architektonischer, wenngleich durch die Unruhe und den überreichen Wechsel beeinträchtigt, wirkt die ausgedehnte, doch jetzt in Ruinen liegende Villa di Donna Anna am Posilippo, ein Werk des Fansaga. Sie wäre vielleicht minder berühmt, wäre sie noch völlig erhalten und böte sie nicht gerade in ihren Trümmern, dicht am Meer sich aufbauend, ein so überaus malerisches Bild.



XVI. KAPITEL.

Die Schule Bernini's.

Papſt Urban's VIII. lange Regierung iſt einer der wichtigſten Wendepunkte in der Geſchichte Italiens. Bisher hatte es gegolten, die Waffen gegen den Proteſtantismus zu ſchmieden, die Mittel zur Bekämpfung der Heterodoxie zu ſammeln. Ein großes, klar erkennbares Ziel gab der Politik der Kurie Sicherheit in der Richtung und Straffheit in der Vorwärtsbewegung. Der Tag des Sieges ſchien zu nahen, die vollendete Peterskirche wieder der Mittelpunkt der geeinten Chriſtenheit zu werden, katholiſche Heere waren bis an die Oſtſee vorgedrungen. Der theologiſch-politiſche Gedanke des Mittelalters lebte noch einmal in vollem Glanze auf, ſeit der deutſche Krieg ſich ſchnell zu Gunſten des Papſtthums zu entſcheiden ſchien.

Aber bald folgte ein jäher Umſchwung und mit ihm verblich der große Gedanke, der ein Jahrhundert hindurch der treibende in Rom geweſen war: durch einen Gewaltſchlag den deutschen Proteſtantismus zu vernichten und damit die Weltherrſchaft Roms wieder aufzurichten.

Nicht Guſtav Adolf's Heldenſchwert allein war es, das jenen Gedanken verſcheuchte, es erwies ſich, daß die katholiſchen Staaten ſelbſt

ihn nicht mehr zu ertragen vermochten. Der nationale Geift begann fich zu regen in jenen Tagen, in welchen das deutfche Volk vernichtet wurde. Ein Kardinal wurde unter Ludwig XIII. der Lenker der Gefchicke Frankreichs. Aber die Politik ftand ihm über der Konfeffion. Vernichtete er auch die Hugenotten, fo unterftützte er doch die deutfchen Proteftanten gegen den katholifchen Kaifer. Der Papft felbft war entfchieden antiöfterreichifch, obgleich Oefterreich der treuefte Diener der katholifchen Sache war. Der Glaube erfüllte die Gemüther nicht mehr mit zwingender Gewalt: die großen politischen Parteien bemächtigten fich feiner als Schlagwort, und fochten unter feinem Schild ihre Sonderintereffen aus. Als nach dreißigjährigem Ringen Deutfchland endlich der Friede wieder gegeben wurde, beachtete man felbft bei den katholifchen Ständen die Proteftationen des heil. Stuhles nur wenig. Die Erkenntniß, daß ein dauerndes Abkommen zwifchen den Religionsparteien nöthig fei, war der einzige Erfolg des Krieges gewefen. Gefchlagen war in dem wechfelvollen Ringen nur der Gedanke der geiftigen Weltherrfchaft Roms. Der Proteftantismus wurde als dauernde Einrichtung anerkannt, das Ziel, dem die große Reformbewegung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegolten hatte, war für die Mehrzahl der Katholiken verfchwunden.

Niemand empfand diefen Umfchwung der Anfchauungen bitterer, als der Jefuitenorden, der faft allein den Gedanken einer katholifchen, alfo allen Chriften gemeinfamen Kirche lebendig erhielt und mit zäher Stätigkeit weiter verfocht. Mit feiner Hand und mit rückfichtfreiem, an Ränken um fo reicherem Sinne, vorfichtig fühlend und roh zufchlagend, voll glühender Hingabe für ihr Ziel und voll Mißachtung gegen jede fremde Meinung, herrfchfüchtig und gehorfam, kluge Priefter und ftets wachfame Politiker, wußten die Jefuiten Fürften und Völker zu umgarnen und immer wieder in den konfeffionellen Zwift hineinzudrängen. Aber das innere Feuer des Anfturmes, der religiöfe Schwung der erften Zeit des Ordens verfiegten: es blieb nur die nackte Herrfchfucht; der Zufammenhang mit dem geiftigen Leben der erwachenden Völker und die aus demfelben ftets voll und warm hervorfprudelnde Verjüngungsquelle fehlten; dafür erwarb der Orden die Abgefchloffenheit in fich und die ftrenge Einordnung des vom Volke Gefonderten in die große internationale Gemeinfchaft der Brüder; es trat an Stelle der Inbrunft die Heuchelei, an Stelle der Moral die kafuiftifche Gewiffenlofigkeit, an Stelle der chriftlichen Einfalt fpitzfindige Tüftel und feichtes Formenwefen und vor Allem an Stelle der begeifterten Hingabe für den Glauben der gewaltthätige Haß gegen den als unbeugfam erkannten Proteftantismus.

Was die Jefuiten fo an fittlichem Halt eingebüßt hatten, das erfetzte ihnen ihre geficherte Weltftellung, ihr unermeßlicher Reichthum, ihre Meifterfchaft, finnliche Regungen des Menfchenherzens zu erkennen und fich dienftbar zu machen. Mit diefen Mitteln, mit veränderter Taktik führten fie den alten Kampf fort. Aber nicht mehr drängten fie die Ihren dazu, das wechfelvolle Glück der Schlachten anzurufen, fondern fie wählten die geheimnißvolle Wühlarbeit fein vorbereiteter, ausdauernd unterftützter, nie raftender Agitation. Dem Proteftantismus, der dem Schwerte widerftanden hatte, mußte man mit feineren Mitteln beizukommen fuchen.

Die Kunft war eines der wichtigften derfelben. Aber es war nicht leicht, auf die im heißen, blutigen Ringen verrohten Naturen Einfluß zu gewinnen. Nicht die zarte Blüthe letzter Verfeinerung wirkte, fondern es bedurfte derber Reizmittel. Eine leidenfchaftliche Zeit fpricht durch die Barockkunft zu leidenfchaftlich bewegten Volksmaffen. Die Stumpfheit eines an die furchtbare Tragik der Gefchichte gewöhnten, an Schreckensbildern überfättigten Volksgemüthes konnte nur ein ftarker Trank aufrütteln. Die finnlichften Momente der Kunft, Größe und Pracht mußten betont werden, wollte man den Schöpfungen aufmerkfame Beobachter erwecken. Und ift jede Kunft ein Ausdruck der Zeit und ihrer leitenden Gedanken, hervorgegangen aus den geiftigen und fachlichen Bedürfniffen, ift fie dann ächt und bedeutend, wenn fie ficher und fcharf den geiftigen Inhalt eines Gefchichtsabfchnittes verkörpert vor das Auge zu führen weiß, fo ift die von den Jefuiten beeinflußte, vom Katholicismus des 17. Jahrhunderts erzeugte Kunft gewiß eine der denkwürdigften und ftilächteften.

Denn fie verkündet in Bernini einen geiftigen Sieg, einen neuen Triumph des Katholicismus. Was die Zeit Maderna's und des dreißigjährigen Krieges mit der Gewalt der Heere nicht erreicht hatte, fchuf die ftillere Arbeit der Jefuiten an den Grenzen der katholifchen Glaubensgebiete, unter wefentlicher Unterftützung der vorzugsweife zum Agitationsmittel gewordenen Baukunft. Der Auffchwung zu Gunften Roms war ein überrafchender. In Frankreich wurden die Hugenotten vernichtet, Englands Könige waren heimlich dem Katholicismus zugethan, Belgien ein ficherer Befitz der Jefuiten und durch feine Kunftblüthe ein Stolz derfelben, in Deutfchland bröckelte Stück für Stück aus dem Ring proteftantifcher Gemeinfchaft der Fürften und Völker ab.

Mit klingendem Spiel, mit großen kirchlichen Feften zog der Jefuitismus, feinen Sieg verkündend, durch die Lande, die fich im Kampf um das katholifche Dogma verblutet hatten. Er wendete fich an die Sinne, denn finnlich war feine Auffaffung der religiöfen Dinge.

Die Freuden des Himmels, die Schrecken der Hölle mit den glühendften Farben zu fchildern, war der Inhalt der Predigten. Die Kirchen der Jefuiten aber follten die Herrlichkeiten des Paradiefes, jene mit Verzückung gefchilderten Seeligkeiten eines an Genüffen oft fehr wirklicher Art gefättigten Dafeins vorbereitend darftellen. Sie follten wie im Abglanz des Himmels ftrahlend erfcheinen, die Gläubigen erfüllen mit den Bildern unerhörter, fehnenswerther Pracht.

Wie man fich die irdifche Majeftät nicht mehr in der Einfachheit edler Menfchengröße vorzuftellen vermochte, fondern eines fchweren, pomphaften Aufwandes bedurfte, um fie von der gemeinen Welt zu fondern, wie die Ceremonie zu einem wefentlichen Theil des öffentlichen Lebens geworden war, der im Intereffe Aller der Politik und Religion die Wage hielt, wie der Schein fich zu einem faft gleichwerthigen Faktor mit dem Sein ausgebildet hatte, fo durfte auch der himmlifchen Majeftät der Glanz und Schimmer eines prächtigen Hofhaltes nicht mehr fehlen. Der Kirchenbau wurde zur Prunkhalle des Höchften.

Die Werke eines Vignola oder Ammannati genügten nicht mehr, die Reftaurirungsthätigkeit hatte fie fchon längft mit neuem Formenluxus umkleidet. Das Unerhörte wird gefucht und endlich ift es ein Jefuit, der den Preis überfchwenglichen Reichthumes in jenem in der römifchen Mutterkirche aufgeftellten Altar des heiligen Ignatius Loyola erlangt.

Die Wonnen des Himmels werden den Gläubigen im Bilde vorgeführt; die Malereien der Decken zaubern neue ungemeffene Räume über die Kirchen, in welchen man den geöffneten Himmel, die Heiligen in ihrer Glorie, das heitere, von aller irdifchen Schwere befreite Dafein des Paradiefes, eine auf Wolken gebettete, verzückte Gemeinde der Seeligen erfchaut.

Man vertieft fich nicht ungeftraft in die Fernen einer überfchwenglich überirdifchen Sinnlichkeit. Der grübelnde Geift vermag keine anderen Genüffe zu erdenken, als eine Steigerung jener, die er in platter Wirklichkeit durchkoftet. Der ift kein Dichter, der das Leben nicht erfahren hat. Und der Klerus der Barockzeit kannte die Welt. Er wußte den Werth des fürftlich prächtigen Dafeins an fich felbft zu fchätzen: denn jetzt erft entfaltet fich die Blüthezeit des Nepotismus, jetzt erft wurde Rom der dauernde Sitz jener großen Gefchlechter, die, an dem Marke der Kirche fich nährend, die ewige Stadt mit ihren fchnell erworbenen und daher auch leicht verwendeten Reichthümern erfüllten.

Von Klemens VIII., vom Aufblühen feines Haufes der Aldobrandini an, verfchmähen die Nepotenfamilien die fonft erfehnten großen Lehen in Neapel oder im Kirchenftaate und leben in Rom. Sie find nicht mehr von dem finfteren Trotz früherer Zeiten, nicht mehr Feld-

herrn und große Politiker. Sie trachten nach Vornehmheit und Reichthum mehr als nach Macht. Der päpſtliche Hof war der Tummelplatz ihres Ehrgeizes. Der von unerſättlicher Habgier geſchürte Hader der Familien führte nur ſelten zu großen Konflikten. Die Frauen begannen wieder ihr Regiment aufzurichten, das ſtets ein Zeichen der Schwäche der Männer iſt; die Strenge der Reformzeit war auch nach dieſer Richtung überwunden. Donna Olimpia Maidalchini beherrſchte und plünderte in ſchamloſer Weiſe ihren Schwager Innocenz X.; Marie Mancini-Colonna, Mazarin's Nichte, durchbrach die Abgeſchloſſenheit der alten Familien und gab Rom das entwöhnte Schauſpiel glänzender weltlicher Feſte. Chriſtinen's von Schweden ſcharfer Geiſt führte die Frau in den Kreis der Gelehrten der ewigen Stadt; die „Princeſſe des Urſins“ vollendete die Umgeſtaltung des geſellſchaftlichen Lebens von einem ſtreng klerikalen zu einem weltlich feſtlichen, mehr und mehr nach franzöſiſchem Muſter ſich einrichtenden.

Der Kampf zwiſchen ſpaniſchem und franzöſiſchem Einfluß war zu Gunſten des letzteren entſchieden. Trotz der Gegnerſchaft Mazarin's gegen den heiligen Stuhl, trotz der freundlichen Aufnahme, welche der Held der Fronde, Cardinal de Retz, in Rom fand, wirkte die vertraute Annäherung zwiſchen Italien und Paris, welche Katharina von Medici geſchaffen und Maria von Medici fortgeführt hatte, mächtig nach. Die Marquiſe von Rambouillet half die geiſtigen Intereſſen vermitteln. Als Träger der künſtleriſchen Beziehungen wirkten in Rom lebende nordiſche Meiſter. Pouſſin und Claude Lorrain wurden zu gefeierten Malern auch Roms. Der neu erwachende Sinn für die Natur, auch für die unbelebte, miſchte ſich mit dem Eifer für das Studium der Antike. Die Ruinen mit ihrem ſentimentalen Reiz, die Stadt Rom ſelbſt wurde zum Gegenſtand begeiſterten Studiums der Maler, welche die Welt nun erſt die Schönheit, welche ſelbſt im Verfall der alten Herrlichkeit ruhte, verſtehen lehrten. Aber Rom geſtaltete ſich auch zur modern vornehmen Weltſtadt. Der Hof wurde prächtig; die kirchlichen Ceremonien, die Schönheit und der Glanz der Bauten, der unvergleichlich mächtige, künſtleriſche Hauch, der die ewige Stadt durchzieht, vollendeten ſeine würdevolle, Achtung gebietende Haltung; unermeßlich reiche Kardinäle, eine glänzende Ariſtokratie, ein buntes Treiben frommer und geiſtreicher Kleriker, aufſtrebende oder abenteuernde Abbaten, Beſuche von Fürſten aller Länder, der Schwarm der durch das Feſtleben Angezogenen, Künſtler und Kunſtbegeiſterter, ernſt Strebender und berechnend Blendender, mengten ſich in bunt-modiſchem Geſellſchaftsleben. Saßen einſt die ſtreng Denkenden im Centrum der Chriſtenheit, die Helden des Kampfes für das Dogma, ſo waren dieſe jetzt ſchon längſt wieder an die

Grenzen, auf die eigentlichen Schlachtfelder der Konfeffionen hinausgeführt worden. Rom, des reformatorifchen Dranges bar, war wieder eine Stadt des Luxus. Die Tage vor der Reformation fchienen fich mit dem Wiedererwachen der humaniftifchen Studien erneuern zu wollen. Nur waren an Stelle Julius' II. und Leo's X., jener fchöpferifchen Maecene, Innocenz X. und Alexander VII. getreten, denen die Kunft nicht ein geiftiges Lebensbedürfniß, fondern mehr ein Ausdrucksmittel ihrer Macht war.

Unter den folgenden Päpften entkleidete fich Rom mehr und mehr feines erfchütternden Ernftes, der in die Feftftimmung der neuen Zeit nicht paffen wollte.

Bernini's Schüler ftehen zunächft noch meift unter dem Einfluß von deffen auf Monumentalität gerichtetem Geift. Unter denfelben nimmt die Architektenfamilie Roffi einen hervorragenden Rang ein.

Giovanni Antonio de' Rossi (geb. zu Brembato im Bergamaskifchen 1616, † 1695) ift zwar Autodidakt, doch vollkommen beherrfcht von der Kunft, die ihn feit feiner Ankunft in Rom umgab. Sein wohl älteftes Werk, der Palazzo d'Aste, fpäter Renuccini, jetzt Bonaparte, lehnt fich dementfprechend in feiner Façaden-Entwicklung an diejenige des Palazzo Doria Pamfili, gegenüber Collegio Romano, und namentlich an Rainaldi's Palazzo Salviati an, ja ftrebt fie in Gefuchtheit des Details noch zu überfteigen: an den abgerundeten Ecken eine Lifenenarchitektur; dazwifchen drei fehr fchön vertheilte Hauptgefchoffe; ein mächtiges Konfolenhauptgefims, das leider durch Mezzaninfenfter ftörend unterbrochen wird, das find die Hauptglieder des Baues. Die Verdachungen werden ganz willkürlich gekrümmt, das Profil nur aus Kurven zufammengefetzt, felbft die Hängeplatte erhält Karniesform. Aber bei all' diefem barocken Detail zeigt fich an der Schmalfeite gegen den Korfo, wie an der längeren gegen Piazza di Venezia, eine fo entfchloffene fichere Kunft des Entwurfes, daß der Bau felbft neben den Maffen des venetianifchen Palaftes fein Recht behauptet. Die Grundrißanlage mit langem breitem, bis zur im Fond angebrachten Treppe reichendem Veftibül fcheint mir zu beweifen, daß Roffi's Weg nach Rom über Bologna ging, denn die dort übliche Form feitlich vom Hausflur angelegter, mit diefem verbundener Höfe tritt hier meines Wiffens zum erften Male in Rom auf. Mit diefer erwacht auch das Streben für intereffantere Durchbildung der Grundriffe. Ganz ähnlich ift der mächtige Palazzo Buoncampagni am Korfo, bei welchem der Architekt — ohne erfichtlichen technifchen Grund — das Veftibül als Kurve anlegte, um dem Durchblick eine fcheinbare Ver-

längerung zu geben. Der Façadenentwurf iſt minder glücklich, die Fenſter ſtehen etwas eng, nur im Mittelbau iſt das früher viel angewandte Achſentheilungsſyſtem, daß nämlich die Achsweiten nach der Mitte zu bedeutender werden, dazu verwendet, dem prunkhaften Säulenportal eine größere Breite zu geben.

Der Hauptbau Roſſi's iſt der Palazzo Altieri beim Gesù (1674 begonnen), einer der großartigſten und weiträumigſten Paläſte Roms. Zunächſt ſchuf Roſſi eine Hauptfaçade gegen den Platz zu, mit fünfachſigem Mittelriſalit, zweiachſigen Rücklagen, in der Anordnung ähnlich dem Palazzo Bonaparte, doch mit etwas ruhigerem Detail und ohne die ſtörende Unterbrechung des ſchönen Konſolengeſimſes. Ein Pfeiler-Vorhaus führt in den Hof (Fig. 178), dem der Architekt mit einer nur in Rom möglichen Verſchwendung des Raumes die größte Ausdehnung und mit dieſer einen glänzenderen Schmuck gab, als durch die hier vermiedene Häufung architektoniſcher Glieder erreichbar geweſen wäre, ja es iſt die Dekoration der Arkaden und geſchloſſenen Obergeſchoſſe eine überaus beſcheidene. Dagegen ſind aber auch im Erdgeſchoß nur an den beiden Schmalſeiten wenig tiefe geſchloſſene Räume übrig geblieben und iſt ſonſt das ganze Grundſtück mit freier Hoffläche und Arkaden, an den Langſeiten ſogar bis an die Umfaſſungsmauer heran, bedeckt.

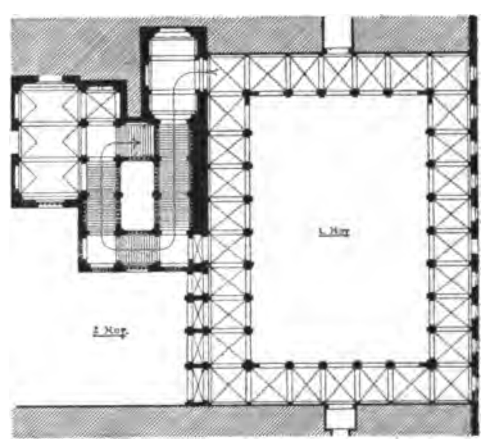


Fig. 178. Palazzo Altieri zu Rom. Grundriss des Hofes und der Treppe.

Seitlich an den erſten Hof ſchließt ſich ein zweiter, der rückwärts von den Stallungen, gegen Via del Plebiscito, durch die eigentlichen Wohnräume mit 16 Fenſtern Front begrenzt wird. Hier liegt die berühmte Treppe, eine der großartigſten, aber in Folge des Mangels belebenden Details auch kälteſten Anlagen Roms, von einer für Männerſchritte trefflichen Steigung. Sie führt zu dem Feſtſaale, einem mächtigen, aber leeren Raum mit hoher Kehle, in welche die Oberlichtfenſter nicht eben glücklich einſchneiden. Die Fresken der Decke ſind von derber, Stukkdekoration nachahmender Rahmenbemalung umgeben.

An dem auf engem dreieckigem Baugrund errichteten Palazzo Aſtalli, jetzt Muti, bot ſich für Roſſi eine Gelegenheit, ſein Geſchick in der Löſung ſchwieriger Grundrißaufgaben zu beweiſen. Ein Vor-

haus, ein der Form des Grundstückes entsprechender Hof, der an drei Fronten von Arkaden umgeben ist, an der Spitze mit einer Fontaine abschließt, seitlich die dreiarmige Treppe — dies ist seine Vertheilung, welche sich in etwas erweiterter Gestalt und bei besonders malerischer Durchführung an dem vielleicht von gleicher Hand stammenden Palazzo Carpegna und an dem Palazzo Bussi wiederholt. Bei letzterem gelang es namentlich, dem Hof eine regelmäßigere Grundform zu geben. Der Palazzo Filippo Berardi (Via del Gesù 62) dürfte der Façade nach gleichfalls Rossi angehören.

Die kirchlichen Bauten Rossi's: S. Pantaleone, die Kapelle in Monte di Pietà u. a. sind wenig bedeutend, mehr die Rundkapelle Lancelotti an S. Giovanni in Laterano: die flache Kuppel ruht auf vier korinthischen Säulen, die auch in der als Halbkreis sich anschließenden Apsis zur Einfassung des Altars sich wiederholen.

Besonders glücklich erwies Rossi sich in der Dekoration des Katafalkes von Papst Clemens X., der 1676 in St. Peter aufgerichtet wurde: ein runder Umgang mit vier hohen kandelaberartigen Aufbauten und schlichtem Sarkophag in der Mitte.

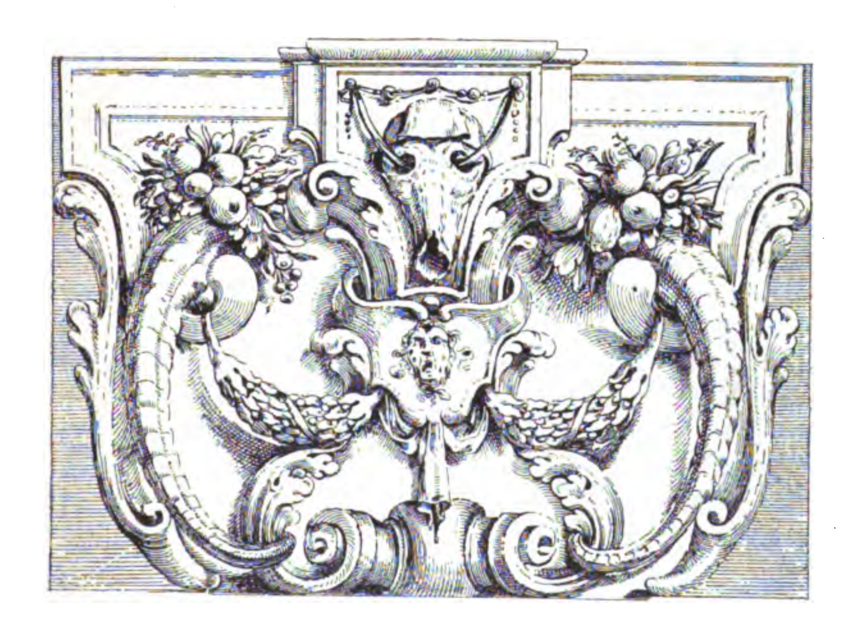
S. Silvestro in Capite wurde durch ein anderes Mitglied der Familie, den bereits als in Venedig thätig bezeichneten *Domenico de' Rossi*, nur erneuert; heute noch erkennt man in den Grundrißformen mit Bedauern, daß eine alte Basilika dem Umbau zu Grunde lag, aus welcher der Barockkünstler eine Kirche nach dem Schema des Gesù zu schaffen suchte. Das breite Querschiff duldete jedoch nur eine ovale Flachkuppel über der Vierung. Die Wände sind in reichstem Barock dekorirt; als Prunkstück wurde die Orgelempore behandelt. Desselben Architekten Grabmal der Manini im Dom zu Udine vermag keinen besonderen Begriff von seinem Können zu geben.

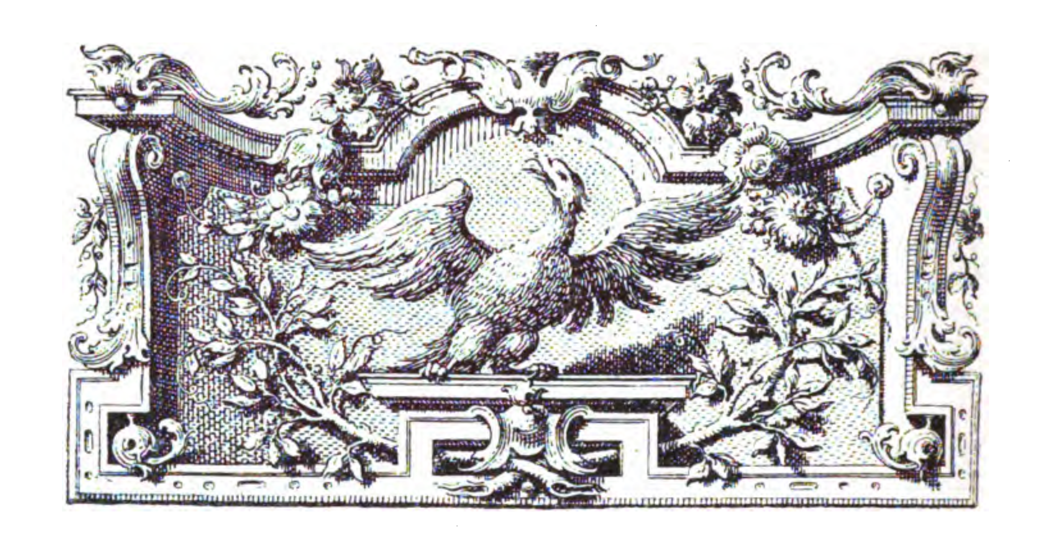
Marc Antonio de' Rossi scheint ein wenig bedeutender Künstler gewesen zu sein, dagegen wurde sein Sohn *Mattia de' Rossi* (geb. 1637, † zu Rom 1695) Bernini's Lieblingsschüler und früh von ihm zu bedeutenden Aufgaben geführt. Leider weiß ich nur über einen kleinen Theil derselben Näheres zu berichten.

Er baute für Clemens IX. (1667—1669) einen Palast zu Lamporecchio und eine Kirche degli Scopoli zu Monterano und begleitete dann den Meister nach Paris, um dort Zeuge von dessen Mißgeschick zu sein. Eine eigene Kunstthätigkeit entwickelte er jedoch erst nach dem Tode Bernini's, dessen Nachfolger er als Architekt von St. Peter wurde. Als solcher entwarf er das Grab Clemens X. († 1676). Von ihm stammen ferner die Façade von St. Galla, die Rückseite des Palazzo Altieri, der Ausbau des Palazzo di Montecitorio, dessen Treppe sein Werk ist.

Die innere Einrichtung von St. Maria di Monte Santo ist ein Beweis, daß Rossi die ernste Größe und die wuchtige Handhabung der architektonischen Gedanken für das Nachahmenswertheste an Bernini's Kunst hielt. Für den Fürsten Pamfili errichtete er den Dom zu Valmontone, einen Bau von eliptischem Grundriß und mit schönem Glockenthurm. — Der Katafalk Alexander's VIII. ist eine verschlechterte Nachbildung desjenigen von 1676. Das Ospicio S. Michele (1686) und der Hafen in Trastevere, Porti di Ripa grande (1692), sind weitere den Charakter des Nutzbaues tragende Werke.

Interessanter gestaltet sich Rossi's Palazzo Muti Pappazurri und zwar der gegen die Piazza della Pilotta gerichtete Theil. Denn hier bemerkt man deutlich das Nachwirken französischer Eindrücke. An die Façade legen sich zwei weit vorgestreckte, einen Hof umschließende Flügel; zwischen diesen erhebt sich vorn ein stattliches Thor, ähnlich jenen, die im Quartier S. Germain zu Paris häufig zu finden sind. Die Einheit italienischen Palastentwurfes ist zu Gunsten nordisch-malerischer Gruppirung aufgegeben. Doch erkennt man in dem wuchtigen Detail, daß auch hier nicht der Wille genügte, um von einer Stilform zur anderen überzugehen, und daß das Wesen Bernini'scher Architektur auch in dieser Arbeit nicht verleugnet werden konnte.





XVII. KAPITEL.

Carlo Fontana und die Spaetflorentiner Schule.

Des Altmeisters Bernini einflußreichster Schüler wurde wieder einer jener Lombarden, die seit Michelangelo's Tod in ununterbrochener Folge nach Rom zogen, um mit dem derb-gesunden Sinn des Norditalieners die im großstädtischen Treiben verfallenden Kräfte zu beleben: Carlo Fontana (geb. zu Bruciato bei Como 1634, † 1714. Unverkennbar wirkt auf ihn der kühne Sinn des Jesuiten Pozzo mächtig ein. Obgleich ein geschulter Architekt ist er ganz von der später eingehender darzustellenden malerischen Kunstweise Pozzo's beherrscht. Aber er verband sie mit der Monumentalität der älteren römischen Schule, indem er Reichthum mit Größe zu vermählen trachtete. Hierbei wird er aber nur zu oft schwer und schwülstig. Die mächtigen Formen erscheinen matt und kraftlos in den Linien, der Schwung fehlt ebenso wie die Feinheit der Empfindung. Die Gestaltungen entbehren des geistigen Lebens. Man meint, als sei Fontana oft selbst vom Ernst seines Schaffens nicht ganz durchdrungen, als arbeite er ohne inneren Trieb, virtuosenhaft, in Mißschätzung seines Publikums. Er ist immer großräumig, aber nur selten gelingt ihm ein auch bei Berücksichtigung der Zeit völlig befriedigendes Werk, denn es fehlt die Anmuth, die straffe Individualität; eine Lässigkeit liegt in der Behandlung der Bauglieder, seine bei noch so barocken Bildungen leicht

erkennbare Formenmüdigkeit zeigt fich auch in den formenreichften Entwürfen (vergl. Fig. 179 und 180).

Der wichtigfte Bau Fontana's ift die Façade von S. Marcello (1683) am Korfo, einer alten, durch *Giacomo Sansovino* umgebauten und in der Barockzeit abermals erneuten Kirche. Das Werk des letzten Meifters ift den Bauten Rainaldi's nachgebildet und unterfcheidet fich von diefen dadurch, daß es in einem konkaven Bogen angelegt wurde. Hierdurch ward erreicht, daß alle Verkröpfungen — und von diefen ift der reichfte und eigenfinnigfte Gebrauch gemacht — gleichzeitig dem Betrachtenden fichtbar werden, daß mithin der Eindruck der Kirche ein noch reicherer wird, wie bei geradlinigem Aufbau. Die perfpek-

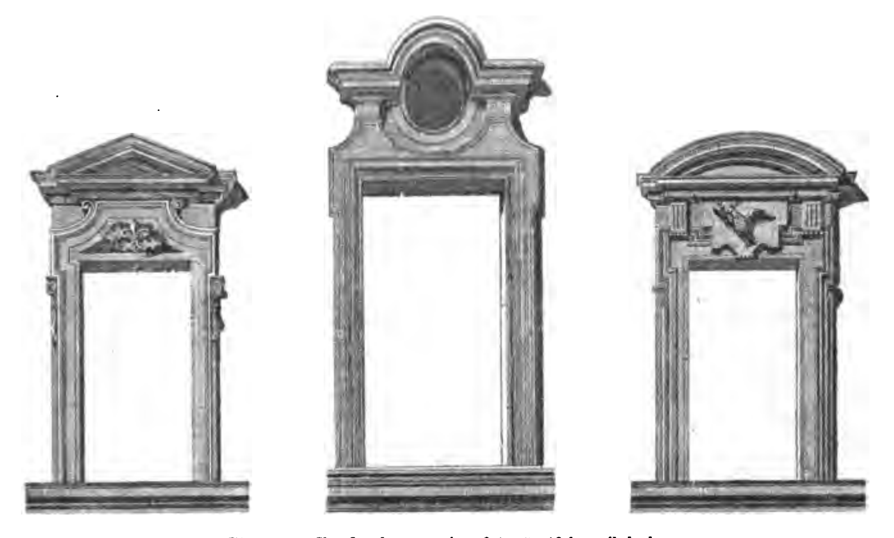


Fig. 179. Fenfterformen der fpätrömifchen Schule.

tivifch gedachten Gewände fehlen auch hier nicht an dem großen Achsfenfter, vor dem auf keck gebrochenem Giebel als befondere Neuheit eine freiftehende, jetzt leere Bildtafel fich erhebt. Diefe Formenneuerung hat Fontana aus dem Norden nach Rom gebracht. Sie fpricht dafür, daß wieder eine Glanzzeit der ewigen Stadt dahin ift, ihr leitender Einfluß im Kirchenbau wieder zu fchwinden beginnt.

Im Anfchluß an diefe Façade entftand die gleichfalls gebogene von St. Trinità (Via Condotti). Die Kirche ift ein Ovalbau mit je drei Kapellen an den Seiten einer durch Gurte gegliederten Kuppel; an Stelle der Kaffetten tritt ein Syftem verfchlungenen Bandwerkes. Der Altarraum, von oben beleuchtet, ift im Gegenfatz z. B. zu S. Giacomo degli Incurabili, der hellfte in der Kirche und leitet fomit das

Intereſſe bei ſonſt wenig bedeutender Innenanſicht auf ſich. Viele Details in derſelben weiſen allerdings auf eine Bauzeit nach 1730.

Weitaus edler iſt die Capella Cibo in St. Maria del Popolo (vor 1683), eines der material-ſtolzeſten Werke der Zeit: ein griechiſches Kreuz mit je zwei gekuppelten, in rothem Jaſpis ausgeführten Prachtſäulen an den Schenkeln, mit einfacher, ganz der Ausſchmückung durch die Malerei überlaſſener Kuppel. Derſelben verwandt iſt die Capella Ginetti in S. Andrea della Valle. Die Façade von St. Maria in Traſtevere (1702) ſei hier noch als Fontana's Werk genannt, ferner die kleinen Kirchen Beata Rita und St. Marta hinter dem Vatikan und die Kuppel des Domes von Montefiascone. Theilweiſe kenne ich dieſe Bauten nicht, theilweiſe bieten ſich in ihnen keine zur Betrachtung anregende Gedanken.

Ein höchſt eigenartiger Plan iſt uns im Stich erhalten, in welchem Fontana eine Rundkirche mit zwei ſeitlichen Thürmen im Koloſſeum aufzurichten beabſichtigte, und zwar derart, daß ſie eine Spitze der ovalen Arena füllen ſollte, ſo daß der alte Theaterbau alſo gewiſſermaßen den Vorhof derſelben gebildet haben würde.

Der mehr dekorativen Kunſt entzog ſich Fontana keineswegs. In ſeinem Altar in St. Maria Traſpontina hält er ſich ganz in Pozzo's Formen. Beachtenswerth ſind die beiden großen Triumphbogen, die er für den Herzog von Parma gelegentlich des Einzuges von Papſt Innocenz XII. (1692) und Clemens XI. (1701) errichtete, wirkungsvolle und eigenartige, namentlich in der Umrißlinie reich bewegte Bauten. Im Jahre 1707 ſchmückte er gelegentlich des Todes von König Peter II. von Portugal eine römiſche Kirche, wie mir nach den erhaltenen Stichen erſcheint, S. Giacomo degli Spagnuoli.

Der bedeutendſte Kirchenentwurf Fontana's iſt der des Domes zu Fulda (1700). Inwieweit der durch *Johannes Dientzenhofer* ausgeführte Bau dem italieniſchen Meiſter angehört, wird ſpäter nachzuweiſen ſein.

Dagegen iſt hier ein mächtiger, auf deutſchem Boden nach Fontana's Plan errichteter Profanbau zu erwähnen. Es iſt dies der Gartenpalaſt des Fürſten Liechtenſtein in Wien (1697—1708).[1] Ein älterer Plan von 1696 beabſichtigte einen quadratiſchen Bau mit rings umſchloſſenem Hallenhof, in deſſen Mitte ſich ein Kuppelbau erheben ſollte. Im Anſchluß an dieſen, dem Eingang gegenüber, war die Treppe gedacht. Dem Wunſche des Bauherrn entſprechend war der Palaſt in den einfachſten Formen gehalten. Der gegenwärtige Bau wird, nach Milizia, dem *Domenico Martinelli* (geb. zu Lucca 1650, † 1718)

---

[1]) G. Niemann, Palaſtbauten des Barockſtiles in Wien. Wien 1882.

zugeſchrieben, der in Rom gebildet wurde, in ſeiner Vaterſtadt den Hauptaltar von S. Andrea ſchuf, von dem aber größere Werke nicht nachzuweiſen ſind. Es dürfte demnach möglich ſein, daß Fontana den Palaſt durch Martinelli habe ausführen laſſen. Der Grundriß desſelben lehnt ſich eng an den der römiſchen Kaſinen: ein Mitteltrakt mit dem Hauptſaal im erſten Stocke, darunter mächtige dem Palazzo Barbarini entlehnte Vorhausanlagen. Ferner an jeder Ecke ein Flügel, in deren vorderen beiden mächtige Marmortreppen aufſteigen. Vor die Front legte der Architekt einen Hof mit Wirthſchaftsgebäuden, die im Halbkreis nach vorne abgeſchloſſen ſind, hinter den Palaſt ein breites Gartenparterre, welches mit einem 1875 zerſtörten Pavillon abſchloß. Dieſer beſtand aus zwei geſchloſſenen Gebäudetheilen, über denen ſich,

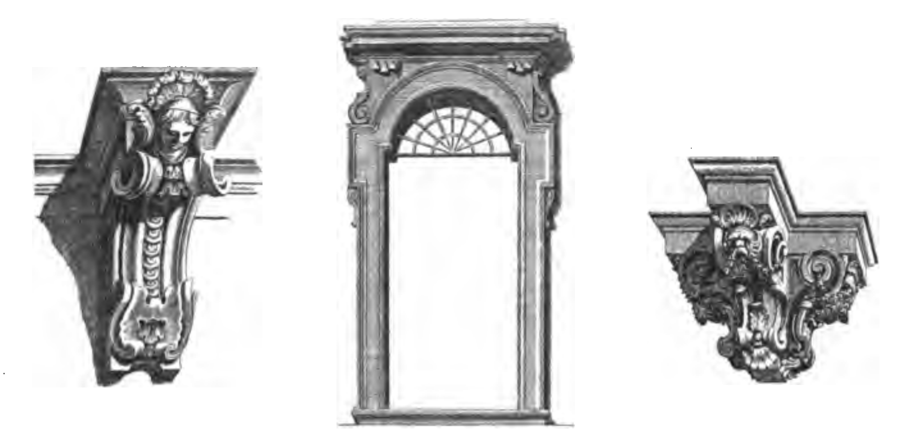


Fig. 180. Thüre und Konſolen der ſpätrömiſchen Schule.

ſie verbindend und ein offenes Thor bildend, ein ſtattlicher Bogen ſpannte. Die Architektur des Hauptbaues zeigt im Entwurf Verwandtſchaft mit Bernini's Palazzo Odescalchi; gemeinſam iſt die wagrechte Dreitheilung der Façade, das Zuſammenfaſſen der beiden oberen Geſchoſſe in eine Kompoſita-Pilaſterordnung. Daß hier auch die Flügelbauten durch eine etwas niedere Ordnung gegliedert, alle Pilaſter aber auf das Erdgeſchoß theilende Quaderſtreifen geſtellt ſind, iſt mehr neu als glücklich. Prächtig wirkt die fünffache Arkade für das Vorhaus im Mittelbau dagegen erſcheint das der Konſolen entbehrende Hauptgeſims, namentlich das Todtlaufen desjenigen der Flügel an den Kapitälen der Mittelordnung als ein Nachtheil der Kompoſition. Das Detail, in dem die gradlinigen Formen der ſpätflorentiniſchen Schule obwalten, iſt beſcheiden, trotz der rieſigen Abmeſſungen, die namentlich in dem großen, von Halbſäulen gegliederten Hauptſaal auffallen. Es offenbart ſich hier die Eigenthümlichkeit

der römifchen Schule, daß fie keinen Sinn für Wohnlichkeit hatte, im Gegenfatz zu andern, gleichzeitigen Wiener Paläften.

Das Majoratshaus des Fürften Liechtenftein in Wien, auf welches fpäter zurückzukommen fein wird, zeigt die Detailformen des Gartenpalaftes ohne feine römifche Grundftimmung. Dies fcheint die Vermuthung, daß hier Plan und Ausführung nicht von einer Hand ftammen, zu beftätigen.

Die Palaftbauten Fontana's in Italien fprechen nicht gegen diefe Annahme. Der Palazzo Bolognetti, jetzt Torlonia zu Rom (1680), dem Palazzo di Venezia gegenüber, ift ein im Sinne der alten Herrenfitze ftreng und groß, aber mit nicht allzu glücklicher Vertheilung der Maffen entworfener Bau, an welchem den Befchauer zunächft das große, fäulenumrahmte, aber auch ohne inneren Zufammenhang mit den anderen Façadentheilen fich aufbauende Thor anzieht. Der Palazzo Grimani in Strada Rofella, das leider 1830 veränderte Teatro di Tordinona find von geringerer Bedeutung. Der Palazzo Capponi in Florenz (Via Gino Capponi) endlich gehört unter diefe Bauten, an deffen riefiger Façade zweierlei Hände befchäftigt gewefen zu fein fcheinen; denn die drei unteren Gefchoffe tragen wefentlich den Charakter der Florentiner Schule, während die oberen beiden des fünfftöckigen Mittelrifalits, wie die ganze Hofanficht, Fontana's Werk fein dürften. Die letztere, dreigefchoffig mit je in einen Lifenenrahmen geftellten Arkaden und derb barocken Fenfterverkleidungen, zeigt der gleichzeitigen vielfach noch an den alten Vorbildern hängenden Architektur der Florentiner Baukünftler gegenüber fchon eine merkliche Ernüchterung. Auch hier ift das Todtlaufen der Gefimfe der Flügel in den Mittelbau ftörend. Aehnlich gehalten ift der Palazzo Visconti in Frascati. Weiter nannten wir Carlo Fontana fchon als Erbauer des Hauptthores am Palazzo reale in Genua.

Carlo Fontana war Mattia de' Roffi's Nachfolger als Baumeifter von S. Peter. Da nunmehr das große Werk vollendet war, ordnete Papft Innocenz XI. eine genaue Veröffentlichung desfelben an, ein Buch, welches 1694 erfchien.[1]) Diefes Werk giebt aber zugleich Kunde davon, daß Fontana die Platzanlage vor St. Peter noch lange nicht für abgefchloffen gehalten hat. Er fertigte einen gewaltigen Plan, in welchem die koncentrifch zufammenlaufenden Hallen Bernini's über den Rundplatz hinaus bis an den Tiber verlängert und durch einen Thorbau mit Glockenthurm abgefchloffen wurden, ein Projekt, von deffen Wirkung man fich aus dem Plane fchwer eine Vorftellung zu machen

[1]) Carlo Fontana, Templum Vaticanum et ipsius origo, 1864.

vermag. Die architektonifche Behandlung hält fich verftändigerweife ftreng an Bernini's Anfänge der Hallenbauten. Jener Thurm erfcheint wie eine Studie nach dem Façadenentwurf des großen Meifters. Zwar wurde der Gedanke des Thorbaues nicht ausgeführt, aber er fiel darum nicht auf unfruchtbaren Boden, denn der Dresdener Architekt Mathäus Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Zwingers, welcher 1710 in Rom verweilte, hat unverkennbar fruchtbringende Anregung aus demfelben gefogen.

Schüler des Carlo Fontana waren feine Neffen: *Girolamo Fontana,* der die feine, an gleichzeitige franzöfifche Bauten mahnende Facade des Domes zu Frascati und die Fontaine dafelbft errichtete, fowie *Francesco Fontana*, dem die unglückfelige Reftauration von S. Pietro in Vincoli (1705) zur Laft fällt, der jedoch in S. Apoftoli (1702), deffen inneren Ausbau er durchführte, ein bedeutendes Werk fchuf: ein mächtig breites Langhaus, mit rundem Chor und zwei durch je drei Kuppeln überdeckten Nebenfchiffen. Ift an diefem Bau auch das Aeußerfte an üppiger Dekoration geleiftet, hängen hier von den Gewölbgurten ganze plaftifche Gruppen — ein Sturz der Engel — als Fortfetzung der Deckenbilder herab, ift der Marmorreichthum ein hoch gefteigerter, fo bleiben doch die Wucht des Hauptraumes und die fchönen Durchblicke nach den fäulenreichen Querfchiffen erfreuliche Zeichen tüchtiger durch alle ornamentale Ueberreizung nicht zu vernichtender Kompofitionskraft.

Ferner *Carlo Bizzaccheri,* der den Palazzo Negroni umbaute und die Façade von S. Ifidoro und den Palazzo di S. Luigi de' Francesi fchuf; der fchon genannte *Sebastiano Cipriani*, welcher nach einem Erdbeben (1703) den Palazzo Antonelli zu Aquila, und ein weiterer *Fontana* aus Accumoli, der ebendort den Palazzo Quinzi errichtete; vielleicht jener *Carlo Stefano Fontana,* als deffen Werk die Façade von S. Eufebio zu Rom (1711) famt dem anftoßenden Klofter bezeichnet wird.

Ein wenig bedeutender ift *Alessandro Specchi*, von dem der Porto di Ripetta (1704), eine trefflich gedachte Hafenanlage am Tiber, die zwar neuerdings durch einen Brückenbau in ihrer Wirkung beeinträchtigt, doch durch ihren breiten, auf S. Girolamo de' Schiavoni als Achspunkt bezogenen Stufenzugang zum Flußniveau, fowie durch die malerifche Anordnung der Umgebung immer noch beachtenswerth ift. Dagegen ift die für den Zweck zu anfpruchsvolle Façade der Stallungen des Quirinal's, welche erft 1722, vielleicht nach feinen Plänen entftanden, fchon völlig inhaltslos und ernüchtert. Wenig gelungener ift der Palazzo de Carolis, jetzt Simonetti, gegenüber S. Marcello, mit gequältem Mittelmotiv und für Rom befonders infolge des fchlechten Hauptgefimfes ungenießbarer Front.

Gemeinfchaftlich mit *Francesco de Sancti*, fchuf Specchi die berühmte Spanifche Treppe (1721—25) (Fig. 181), die wie jener Hafen einen beftehenden Bau, und zwar diesmal S. Trinità de' Monti als Achfenziel wählte und durch überaus gefchickten Wechfel von Rampen und Treppen, Vorbauten und Abfätzen die Schwierigkeit, daß die obere und untere Treppenfront nicht parallel laufen konnten, zu einem malerifchen Reizmittel finnvoll verwerthete.

Eine Reihe von Feftdekorationen, fo die Einzugstriumphbogen für Innocenz XIII. (1721), der fich befonders gefchickt der Palaftarchitektur des Kapitols anfchließt, ferner minder phantafievolle Arbeiten aus der Zeit bis 1727 find Sancti's Hand entfproffen.

An den zu jener Zeit mit barbarifcher Rückfichtslofigkeit betriebenen Erneuerungsbauten alter Kirchen war vorzugsweife *Antonio Cannevari* (geb. zu Rom 1681) thätig, der die Kirche della Stimata di S. Francesco (um 1705), S. Giovanni e Paolo (um 1710) und die Façade von S. Paolo fuori le mure (1725, jetzt bekanntlich wiederhergeftellt) in feiner trockenen Weife umgeftaltete. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebte er, nach einem verunglückten Verfuch, in Portugal Glück zu machen, in Neapel, von wo aus er den Palazzo reale zu Portici baute (1738), der, auf der Höhe eines Lavaftromes gelegen, die Landftraße überbrückend mit zwei Loggien einerfeits nach einem hübfch angelegten Garten, andererfeits über Terraffen hinweg nach dem Meer fich öffnet; ein Werk von einfachem, fchon ganz rohem Detail.

Als Feftdekorateure wirkten ferner in Rom *Michelangelo Specchi* (um 1750) *Bartolomeo Poli* (um 1731), *Paolo Posi*, deffen zum Theil fehr beachtenswerthe Arbeiten in die Zeit um 1750 fallen. Die Neapolitanifche Kunftweife Fanfaga's erbte fich fort in den fonderbaren Dekorationen *Sanfelice's* vom Jahre 1740, deren Hauptftück ein obeliskartiger Thurm mit gezierten Treppenanlagen bildet, und in dem fchon franzöfifch angehauchten Tempel des Hymen, welchen *Francesco Saraceni* 1745 am Hafen errichtete, namentlich aber in den eigenartigen Werken des *Francesco Antonio Picchiati* (Picchiani oder Picchetti, wohl des Sohnes des *Francesco Picchiani*, geb. zu Ferara, † 1690), welcher in Neapel die Kirchen S. Giovanni delle Monache vor Porta Alba, S. Agoftino bei der Zecca, del Divino amore, de' Miracoli fchuf und S. Girolamo delle Monache umbaute.

In Carlo Fontana vollzog fich die Verfchmelzung der römifchen mit der Spätflorentiner Schule. Pietro da Cortona hatte den Einfluß der letzteren nach Rom übergeführt, ihre Vorzüge und Fehler, die ftraffe Zeich-

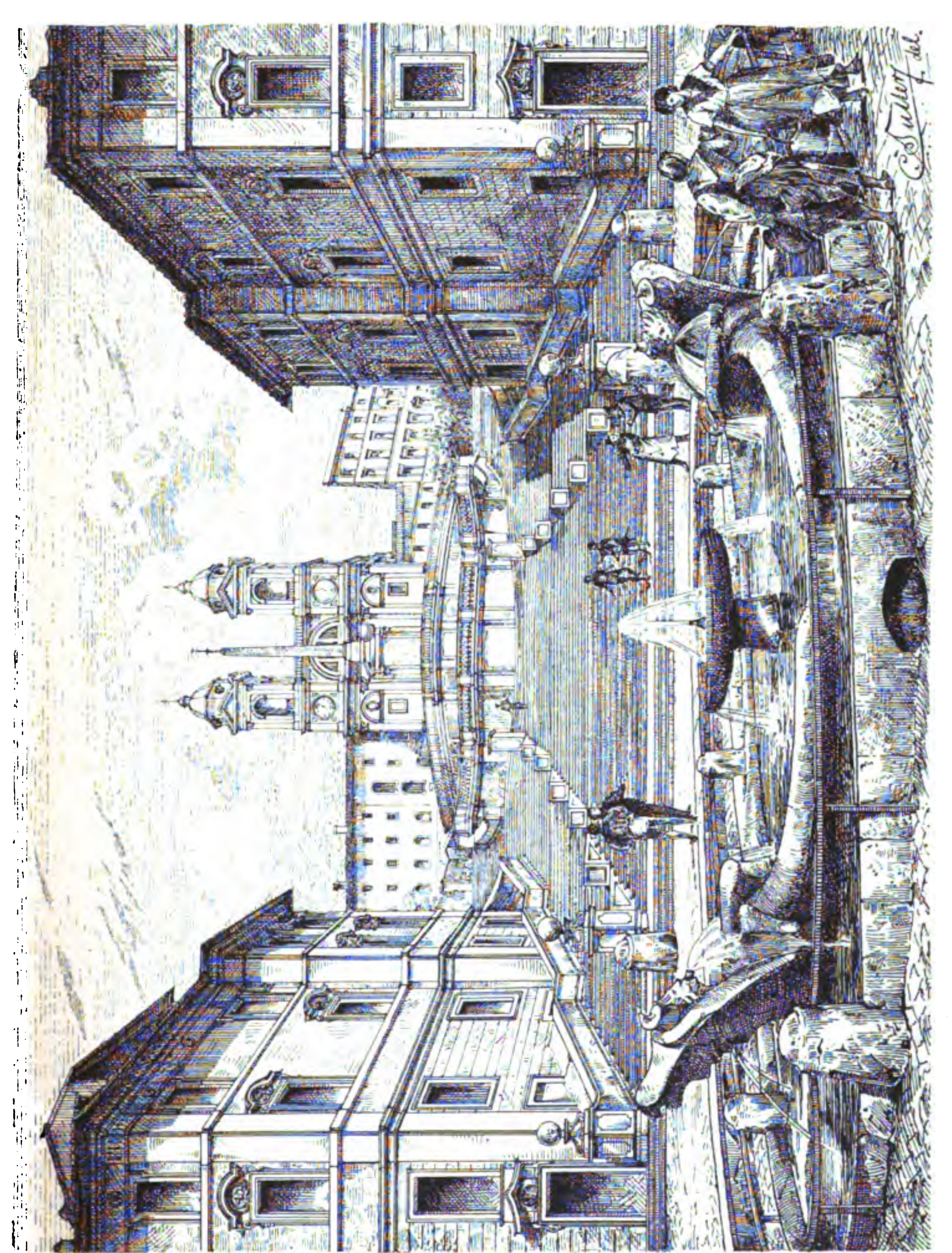


Fig. 181. Spaniſche Treppe zu Rom.

nung des Details, die Vorliebe für gerade Linien, eine gewiſſe trockene Verſtändigkeit mit in die römiſche Größe hineingetragen, während ſie in der Heimath ein immer beſcheidener werdendes Sonderdaſein führte.

Neben Cortona vertrat *Gherardo Silvani* (geb. zu Florenz 1579, † 1675) die einfeitigere, rein Florentiner Fortentwicklung des Barockftiles. Die älteren Werke desfelben, wie die Vollendung des Palazzo Guadagni-Riccardi (1610), die Vergrößerung des Palazzo Piombino, der Ausbau des Palazzo Strozzi, gegen St. Trinità zu, fowie das Cafino S. Marco u. a. entfernen fich noch nicht wefentlich von den Formen, wie fie fich aus Buontalenti's Schule herausgebildet hatten. Einfach, nur durch eine faft übertriebene Stockwerkshöhe auffallend, ift der Palazzo Panciatichi-Ximenes (1620). Der Palazzo Albizzi dagegen erhielt durch fein hübfches Arkadenthor mit beachtenswerthen Kompofita-Kapitälen ein neues Motiv. Der Palazzo Poniatowsky (Via Cavour) ift geradezu ein Mufter befcheidener, ja faft klafficiftifch ftrenger Detaillirung, voll noch des Geiftes der Spätrenaiffance. Die Erdgefchoßfenfter find dem Cafino Mediceo entlehnt, doch trotz der fpäteren Entftehung in gebundeneren Formen gehalten.

Weiter gehört dem Meifter der Palazzo Gherardesca an, ein Bau fchon mit nach römifchen Muftern, hauptfächlich aus einer Hohlkehle gebildetem Hauptgefims, breitachfig, mit ftattlichem Mittelmotiv und nach dem Garten hin mit einer an jeder Bogenöffnung von Lifenen umrahmten Loggia. Räumlich ausgedehnt doch unintereffant ift der Palazzo Caftelli, jetzt Marucelli. Am köftlichen Palazzo Riccardi, der 1659 vom Großherzog Ferdinand II. an die berühmte Familie verkauft wurde, die ihm jetzt den Namen giebt, vollzog Silvani umfaffende Aenderungen im Innern. Die Umrahmungen der Hoffenfter in Stuck führen die Motive Buontalenti's zur völligen Verfchnörkelung, der zweite Hof ift wieder ganz in mattem Lifenenwerk dekorirt, nur die allerdings der alten Feinheit entbehrende Pracht der Saaldekorationen in gelbem Marmor, weißem und vergoldetem Stuck, die Bemalung der Spiegel und Gewölbflächen in etwas aufdringlichen Farben vermag einige Theilnahme zu erwecken. Bauten wie der Palaft an der Ecke der Via Gigli und der Piazza degli Aldobrandini, ferner der Palazzo Conti (Via dei Conti 5) mit zwar engem, doch hübfchen Säulenhof und gefunder Fenfterarchitektur, wie derjenige gegenüber Cafa Buonarotti (Via Ghibellina 67) mit fchwerem Ruftikadetail und fehr willkürlich angeordneten Giebeln, die fich an dem nachweisbar von Silvani entworfenen Liceo R. Forteguerri (1633) zu Piftoja wiederholen, gehören der gleichen Richtung an.

Die von ihm beabfichtigte Anlage eines Platzes vor Palazzo Pitti kam nicht zur Ausführung. Dagegen ift die Innendekoration von St. Annunziata (1669) fein Werk. Wenn fie gleich keinen Anfpruch auf tektonifche Logik erheben kann, fondern aus einer vor die Arkade

geblendeten Ordnung und darüber einer mit Rahmenwerk willkürlich gegliederten Oberlichtwand besteht, so macht der Raum doch einen gewissen festlichen Eindruck, der durch die gut eingetheilte, reich vergoldete Decke wesentlich gefördert wird. Erfreulich hinsichtlich der schlichten Detailirung, aber auch schon ziemlich nüchtern im Allgemeinen wirken die Kirchen St. Maria degli Angeli und S. Francesco di Paola vor den Thoren von Florenz und der Campanile von S. Jacopo sopr' Arno.

Unbehindert durch ältere Bauten konnte Silvani seine Kunst an der Kirche und dem Stift S. Firenze beweisen. Die Kirchenfaçade, deren Bau *Antonio Ferri* fortsetzte und *Ruggieri* vollendete, ist von riesigen gekuppelten korinthischen Pilastern eingefaßt, über deren Gebälk ein Segmentgiebel sich hinzieht. Dieser wird von einer Attika und an den Ecken von zwei nach außen gestellten Giebelabsätzen überragt. Die Vorliebe für bewegte Umrißlinien hatte aber nicht nur zu diesem abenteuerlichen Kunststück geführt, sondern zu einer vollständigen Wiederholung der Kirchenfaçade am anderen Ende des anstoßenden dreigeschossigen Stiftsgebäudes. Das Beste an dem Bau ist die noch immer tüchtige, kernhafte Detaillirung, namentlich jenes Mittelrisalites, das im Palastcharakter gehalten ist. Das Innere der einschiffigen Kirche ist bei zweigeschossigen Wänden und flacher Kassettendecke einfach und würdig durchgebildet. Die Treppe des Stiftes verdient wegen ihrer freien, zierlichen Gestaltung einen Blick. Manches Detail des Hofes zeigt schon Borromini'schen Einfluß.

Unter den Innendekorationen Silvani's, der eine Anzahl Kapellen in verschiedenen Kirchen ausstattete, sei die Capella Corsini (1670 bis 1675) in Carmine als bedeutendste Leistung hervorgehoben, eine reiche Marmorarchitektur in von barockem Detail fast ganz freier Durchbildung, abgesehen vom Hauptaltar, an welchem die gewünschte Wirkung nur durch diese erreicht werden zu können schien.

Pier Francesco Silvani, der Sohn und Schüler des Gherardo, vollendete die Verflachung des Florentiner Stiles. Sein Hauptwerk ist der Umbau des Palazzo Corsini (1656), namentlich die Errichtung der gegen den Arno zu sich erhebenden Façade, vor deren Hauptgeschoß sich ein lang gestreckter Balkon hinzieht; die Architektur ist höchst bescheiden und schlicht, das Ganze nicht ohne Wirkung und von den älteren Palästen durch den offenen, nach französischer Sitte nur durch eine Mauer gegen die Front abgeschlossenen Hof unterschieden. Das Detail hat schon viele Abweichungen von der entschiedenen Florentiner Linienführung; doch darf man die heutige Inneneinrichtung nicht dem Silvani zuschreiben, da sie, namentlich die Treppe und der Festsaal, erst

1694 durch *Antonio Ferri* errichtet wurde; die erſtere iſt der beſſere Theil, eine ſtattliche, dreiarmige Anlage mit wirkungsvoller Dekoration. Dagegen iſt der in zwei Ordnungen gegliederte Saal entſetzlich roh, dabei ächt florentiniſch in der Detailbildung, welche jedoch überall der Kraft beraubt und durch eigenwillige Sonderbarkeiten, wie abgerundete Geſimskröpfe, übereck geſtellte joniſche Kapitäle u. ſ. w. entſtellt wird.





XVIII. KAPITEL.

GUARINI.

Neben dieſen Künſtlern, an deren Werken eine nach und nach eintretende Ermattung hinſichtlich der Kraft der Phantaſie und des eigentlichen künſtleriſchen Könnens deutlich zu beobachten iſt, welche zwar noch in großen Formen ſchufen, doch ohne ſie mit pulſirendem Leben erfüllen zu können, denen das gewaltige künſtleriſche Rüſtzeug Bernini's unbequem und ſtörend, ja erdrückend auf dem zu kleinen Körper hing, ſuchte eine jüngere Schule neue Wege, indem ſie vorzugsweiſe an dem durch Borromini's jähen Tod unterbrochenen Gedankengang anknüpfte. Aber nur einer von dieſen hat ſo mit jedem Pulsſchlag ſich demſelben hingegeben, wie der große Vorkämpfer für durchaus neue architektoniſche Geſtaltungen, nur Einer ähnelt ihm an Geſtaltungseifer und Tiefe des Strebens, indem er den formalen Eigenſchaften ſeines Vorbildes noch die Gluth eines tief kirchlich erregten Gemüthes hinzufügte: der Theatinermönch *Guarino Guarini* (geb. zu Modena 1624, † 1683 oder 1685).

Der erfte Bau diefes barockeften aller Architekten, welchen er in feiner Vaterftadt, wohl unmittelbar unter den dort herrfchenden Einflüffen, gefchaffen haben foll, das Theatinerkonvent, jetzt Mädchenfchule (1641?), ift fchlicht und ftreng gehalten. Die beiden Untergefchoffe bilden einen durch die Fenfter umrahmende Mauerftreifen getheilten Sockel, die beiden oberen eine jonifche Pilafterordnung. Durch Wechfel der Achsweiten und Leerlaffen einzelner Felder ift die große Front gegliedert. Die Façade des Collegio romano in Rom mag dem jungen Mönch beim Entwurf vor Augen gefchwebt haben.

Die anftoßende Kirche S. Vicenzo, die fchon 1617 begonnen und erft 1761 von dem florentiner Klafficiften *Nicolò Gaspare Paoletti* vollendet wurde, zeigt noch die Kunftart des Tibaldi: ein breites Hauptfchiff, deffen Gurten auf Säulen ruhen, je drei fchmale Kapellen zwifchen diefen, einen quadratifchen Kuppelraum, feitlich mit Emporen, in der Achfe mit Halbkreisapfis. Das Ganze ift jedoch fchwülftig und zu groß im baulichen Apparat für die kleine Grundfläche.

Guarini's Kunft entfaltete fich erft, feit er vor 1674 in die Dienfte des Herzogs Carlo Emanuele II. von Savoyen, und nach deffen 1675 erfolgten Tod in diejenigen feines prachtliebenden Sohnes des Königs Vittorio Amadeo I. (1675—1730) gelangte.

Die faft ein Menfchenalter dauernde Zwifchenzeit fcheint der Meifter mit dem Studium Borromini'fcher Architektur ausgefüllt zu haben. Wir haben zwar Nachrichten, daß er Antheil an zwei Kirchenbauten zu Vicenza genommen. Die eine derfelben, S. Gaetano, dürfte aber wohl ganz ein Werk des Paduanifchen Baudilettanten Graf *Girolamo Frigimelica* und mithin die Angabe ihrer Bauzeit zwifchen 1721 und 1730 richtig fein. Bei S. Stefano, einer Kirche, die 1695 reftaurirt und 1740 von *Carlo Borella* verändert wurde, ift die Zurückführung des Entwurfes auf Guarini vielleicht eine berechtigte, denn diefelbe ift eine jener Nachbildungen der Jefuitenkirche zu Rom, wie wir fie aus den Bolognefer Bauten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Werke eines Natali oder Martini kennen lernten, ein fehr fchön entworfenes und gut im Detail behandeltes Werk, das etwa die zweite Entwicklungsftufe des Meifters kennzeichnen dürfte.

Erft nachdem er im Süden fich aufgehalten, nachdem er einestheils den Borromini, andererntheils die ganz wild gewordene Kunft der Nachfolger Fanfaga's kennen gelernt hatte, entfaltete fich feine eigenartige Schaffensweife.

Die Kirche S. Gregorio zu Meffina (Fig. 182) dürfte fein Werk fein, welche an barocker Tollheit im Norden Italiens nicht ihres Gleichen hat, in der die ausfchweifendften Ideen Borromini's mit einer Ueber-

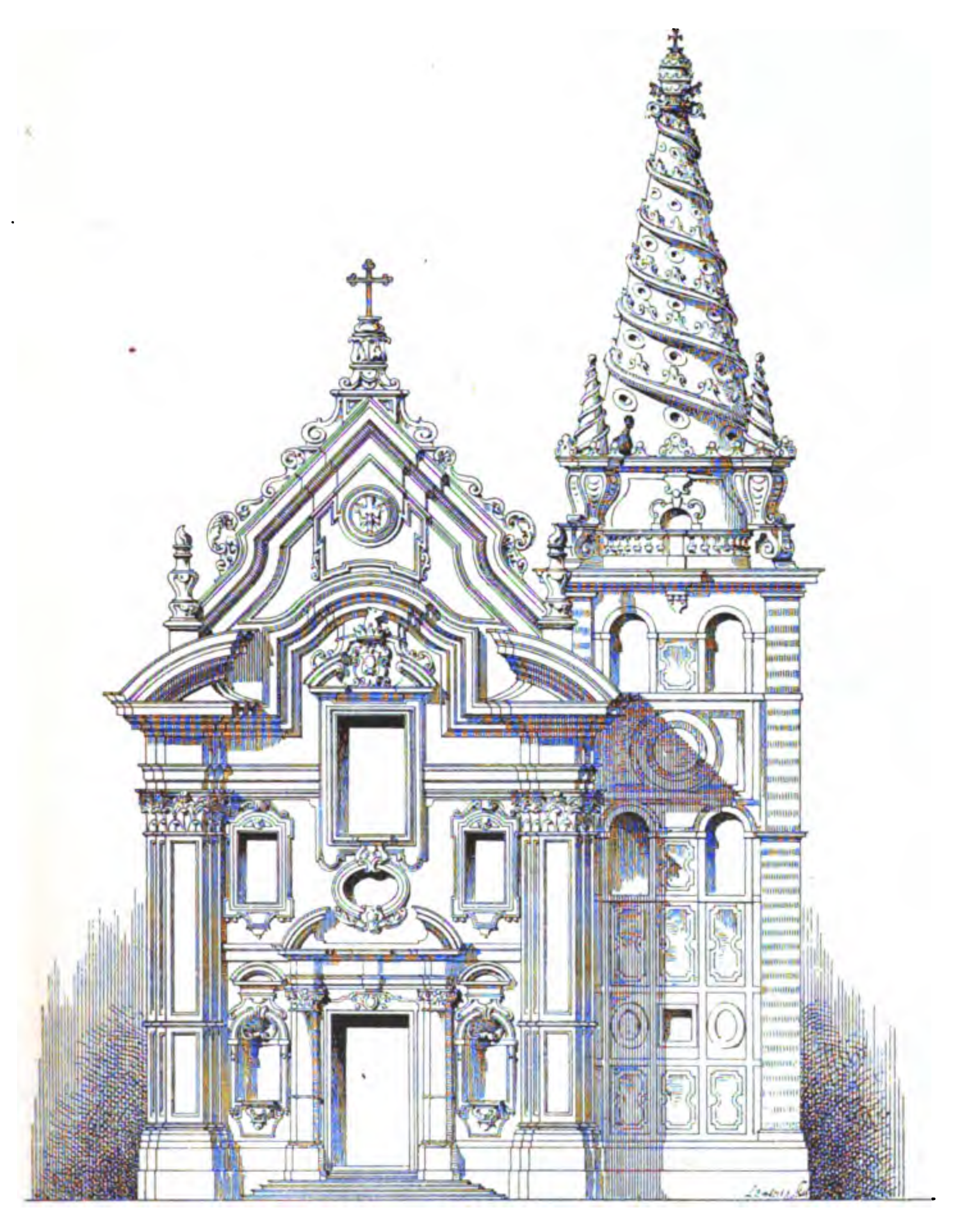


Fig. 182. S. Gregorio zu Meffina.

ladung der Formen, einem maffigen Schwulft vereint find, der fcheinbar das Danaergefchenk fpanifcher Herrfchaft war. Gegen diefes Werk gemeffen erfcheinen die fpäteren Bauten unferes Meifters reif und abgeklärt.

Die zahlreichen Verfuche des Herzogs Vittorio Amadeo II. von Savoyen, fich mit Hilfe Oefterreichs, Englands und Hollands wieder von den allzudrückenden Umarmungen Ludwigs XIV. frei zu machen, waren mehr oder minder unglücklich ausgefallen. Frankreichs politifcher Einfluß auf das Alpenland, deffen es als Operationsbafis für feine italienifchen Pläne bedurfte, war vor und nach den Kämpfen der Jahre 1686—1695 der allein vorherrfchende; aber er wurde als ein fchwerer Druck von dem ganzen Lande und auch von feinen Fürften empfunden.

Während in der Vorzeit Turin fich gern den nordifchen Anregungen auch hinfichtlich der architektonifchen Formen hingab, während man fich unter Carlo Emanuele, bei einer dem ohnmächtigen Frankreich gegenüber unternehmungsluftigen Politik, den durch Frauenwunfch eingeführten künftlerifchen Einfluß von Paris gefallen ließ, zeigte fich gerade inmitten der Kämpfe unter Ludwig XIV. eine ächt nationale Bauentwicklung. Das alte kriegerifch-ernfte Savoyen, welches fich als Mittelglied zwifchen dem öfterreichifchen und franzöfifchen Machtkreife geftärkt und mit dem Gedanken feiner internationalen Bedeutung erfüllt hatte, fuchte nun, angeregt durch die Prachtneigungen der Zeit, durch feine Verbindungen mit dem üppigen Hofe von Paris, nach Art des 17. Jahrhunderts feine Stellung monumental zum Ausdruck zu bringen. Die repräfentative Politik, die allfeitig getheilte Anfchauung, daß ein Staat bedeutend fei, fobald fein Hof bedeutend erfcheine, die erwachende Luft nach einer ftrahlenderen Krone, als es der Herzogshut war, führte Vittorio Amadeo II. dazu, feine Hauptftadt mit neuen Prachtbauten zu erfüllen und auf diefe Weife durch die damals fo viel überzeugender wirkende Kraft künftlerifcher Thaten der Welt feine fürftliche Selbftherrlichkeit zu beweifen.

Guarini wurde zur Ausführung der mannigfachen Pläne berufen. Er eröffnete feine vielfeitige Thätigkeit an dem Palazzo dell' Accademia delle scienze (1674). Diefer mächtige Bau befteht aus drei Hauptgefchoffen, deren jedes durch ein Gefims abgefchloffen, und von einer Pilafterordnung gekennzeichnet wird. Das Material ift, bis auf die gequaderten Eckpilafter und einzelne Gliederungen, Backftein, der aber nicht wie in Bologna durch Formbrand für die dekorative Verwendung vorbereitet, fondern dort, wo er zur Ausbildung von Profilen benutzt wird, mit dem Hammer befchlagen wurde. Trotz diefer fchwierigen und wenig fauber durchführbaren Technik ift die Geftaltung der Fenftergewände eine überaus reiche: Im Erdgefchoß eine ftarke Ruftika, im Hauptftockwerke aufgerollte Giebelanfätze über den Fenftern, dazwifchen ovale Oberlichter, die wieder Segmentgiebel bekrönen; im dritten Gefchoß Oberlichter mit Kurvengewänden zwifchen Giebelanfätzen, die

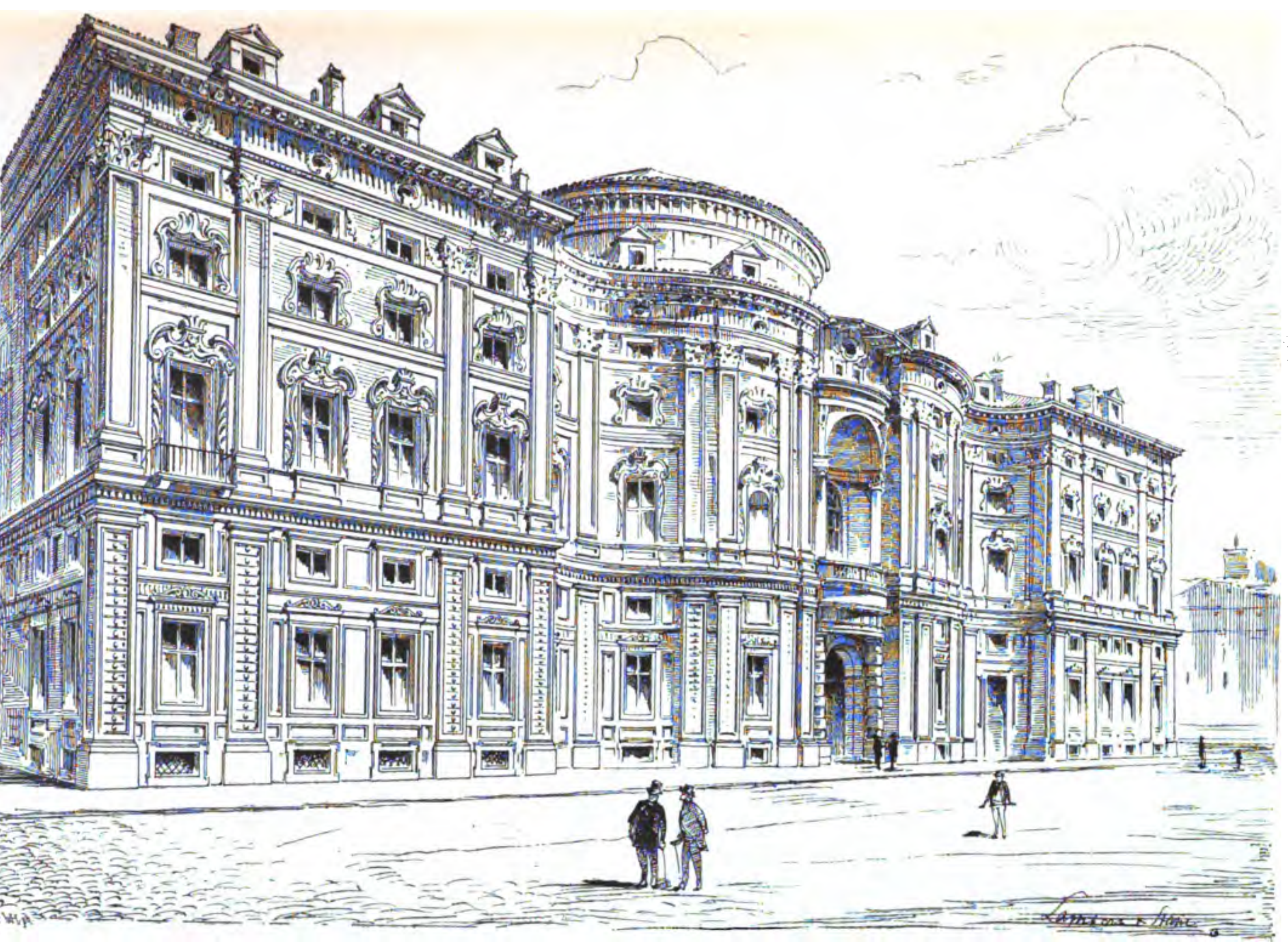


Fig. 183. Palazzo Carignano zu Turin.

abermals von einer gewundenen Verdachung bekrönt find. Diefe Fenfter, je 21 an der Hauptfront, find durch Pilafter meift zu zweien gruppirt, die Wandflächen zwifchen ihnen durch Rahmenwerk gegliedert. Aber trotz diefes Reichthums der Durchführung hat der mächtige Bau doch nichts Freies, erfcheint er, namentlich auch infolge der fchweren Färbung des Materials, finfter und unfreundlich.

Einem zweiten räumlich noch bedeutenderen Bau fuchte daher Guarini, da er an das gleiche Material gebunden war, ein feftlicheres Gepräge durch die lebendigere Durchführung des an der Akademie etwas vernachläffigten Grundriffes zu geben; diefer, der Palazzo Carignano (1680) (Fig. 183), blieb unvollendet, die Rückfeite wurde erft 1871 in Marmor aufgebaut. Die alte Façade, aus zwei Hauptgefchoffen und drei Mezzaninen, einem zwifchen, fowie zweien über jenen beftehend, bildet in ihrer Grundform eine reich bewegte Kurve. Diefelbe wird dadurch bedingt, daß Guarini in der Achfe ein mächtiges, ovales Vorhaus anlegte, an diefes zwei rechteckige Räume feitlich und nach vorn eine oblong fechseckige Vorhalle anfchloß, die im erften Stock als Podium der beiden an der Frontfeite das Vorhaus in Kurvenlinien umarmenden Treppenläufe dient (Fig. 184). Es ergab fich daher ein breiter Vorbau in der Mitte der Front, der jedoch in der Achfe durch eine konvexe Kurve für das Thor unterbrochen und gegen die beiden geradlinigen Flügel in zwei weitere fcharfe Konvexkurven übergeführt wird. Diefer wunderlichen, gewiffen Rococokommoden ähnlichen Form entfpricht der Aufriß. Das Erdgefchoß gliedern toskanifche Pilafter, deren Schaftfüllungen durch ein fonderbares aus dem Backftein herausgemeißeltes Ornament wie in zahlreiche wagrechte Schubfächer getheilt fcheinen; das Hauptgefchoß und die oberen Mezzanine umfaßt eine korinthifche Pilafterordnung, über der fich ein ihrer Höhe entfprechendes Konfolengefims hinzieht. Um die Fenfter lagern fich barocke, wieder in Backftein hergeftellte Umrahmungen von außerordentlich rohen Formen. Infolge des mühfelig zu bearbeitenden Materials find die Linien ohne Schwung und unfauber; die in wildgefchlungenen Kurven gehaltenen Gewände liegen wie naffe Tücher um die fcheitelrechten Fenfter. Als wenn in den Hauptlinien an Krümmungen noch nicht genug geleiftet fei, ift das Achfenmotiv noch befonders behandelt. Aus dem konkaven Viertelkreis fpringt ein auf gequaderten toskanifchen Säulen ruhender Balkon in konvexer Biegung hervor. Darüber, in der Vorderlinie ihm entfprechend, erhebt fich eine große Nifche und endlich über dem Hauptgefims ein Rundbau mit den Oberlichtfenftern des über dem Vorhaus angebrachten Feftfaales. In neuerer Zeit hat man — wohl den Anfchauungen Guarinis gemäß — noch einen keck gefchwungenen Giebel vor jenen Rundbau gefetzt.

Auf einem mächtigen Bronçeschild verkündet derselbe, daß hier der Schöpfer des italienischen Einheitsstaates, König Viktor Emanuel, geboren sei. Die Innenräume, außer dem Vorhaus fast durchweg modernisirt, bieten wenig Beachtenswerthes.

Unter den Bauten der piemontesischen Großen nehmen einige Schöpfungen Guarini's eine hervorragende Stellung ein.

Zunächst ist trotz der späteren Entstehung seinen Plänen zuzuschreiben der Palazzo Provana di Collegno (1698). — Wieder ist das Hauptgewicht auf die Ausgestaltung des Vorhauses gelegt. Der vordere Theil desselben bildet ein Achteck, der hintere ein Oblong, in das ein von acht toskanischen Säulen getragener Kreis geschickt eingestellt ist. Die Façade nähert sich derjenigen der Akademie; jenes Florentiner Motiv der nach auswärts sich bäumenden Giebeltheile kommt vielfach in derselben zur Verwendung. Die Gelasse des Palastes sind großräumig, aber leer und nüchtern dekorirt.

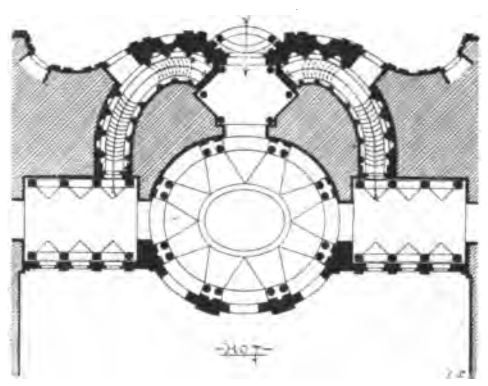


Fig. 184. Palazzo Carignano zu Turin. Vorhausanlage.

Ganz von gleichem Geiste, obgleich nicht nachweisbar ein Werk Guarini's, ist der Palazzo Barolo (1692), dessen wuchtiges, hier rechtwinkliges Vorhaus wieder von toskanischen, im untern Drittel mit gewundenen Kanneluren versehenen Säulen gegliedert wird und seine Verlängerung in einer stattlichen dreiarmigen Treppe findet. Die Ausbildung des Treppenhauses ist eine eben so reiche, als die der übrigen Bauglieder, aber weit feiner und zierlicher, so daß hier wohl das Walten einer andern Hand zu erkennen ist. Die Façade dagegen ist für die enge Straße, in der sie sich jetzt, seit dem Bau der Curia Maxima, befindet, zu mächtig: im Mittelrisalit in krausestem Barock, an den Flügeln aber die trockenste Detaillirung.

Als Beispiel eines minder fürstlichen Baues verwandter Art, doch von kaum minder bewegter Dekoration, namentlich im Vorhaus, sei noch der Palazzo S. Marzano genannt, dessen innere Einrichtung höchst wahrscheinlich dem Guarini angehört.

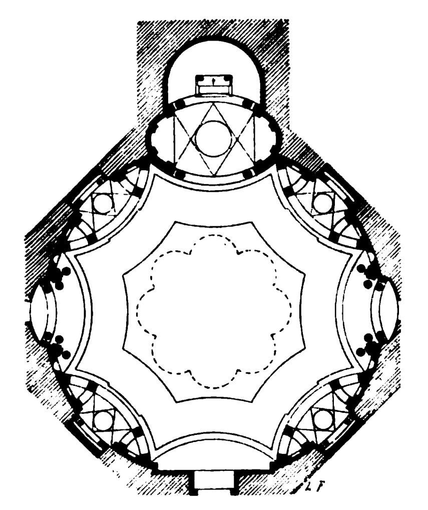
Die höchste Entfaltung seiner Fähigkeiten zeigt dieser in den Kirchenbauten. Der älteste ist S. Lorenzo, eine Centralkirche, die, an einen Schloßflügel sich anlehnend, nach außen nur durch den sonderbaren Kuppelbau erkenntlich ist. Dieser besteht aus einem unteren Acht-

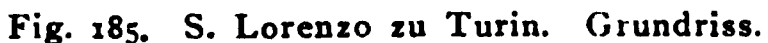
eck mit konvexen und einem oberen mit konkaven Seiten und darüber einem Mittelding zwischen Kuppel und Laterne. Das Innere (Fig. 185) scheint geradezu darauf angelegt, den Beschauer über die Massenvertheilung, über den Unterschied von getragenen und tragenden Gliedern nicht zur Erkenntniß kommen zu lassen. Borromini's S. Ivo gab zwar die Anregung zu diesem Bau, ist aber noch weit überboten. Es giebt keine einzige Gerade in der ganzen Anlage. Aber selbst in den vielverschlungenen Kurven schien Guarini die Ruhe zu groß. Er schuf sich daher ganz neue Gesimsformen. Die bezeichnendste derselben ist der in leicht gewellter Schlangenlinie gebildete Eierstab. Der Grundriß ist ein Kreis, in welchen sieben konvexe Segmente, auf Säulen ruhende baldachinartige Vorbauten hineinragen. Die achte Seite, an der das Thor einmündet, ist glatt, in jeder der übrigen befindet sich ein Altar. Besonders hervorgehoben ist der dem Eingange gegenüber gelegene, der nach römischen Vorbildern zu einem Ovaltempel ausgebildet und nach venetianischen mit einer dahinter angebrachten, durch kräftiges Oberlicht erleuchteten Sakristei in Verbindung gebracht ist, so daß der Hauptaltar der hellste Gegenstand in dem allgemeinen Halbdunkel ist. Im tiefsten Schatten liegen die vier Altäre unter den Baldachinen. Die schwere Färbung der verwendeten Marmorsorten, die Sparsamkeit mit dem Gold, das wieder nur am Hauptaltar stärker auftritt, das sinnverwirrende Durcheinander bei unsicherem, nur hoch oben durch die unfertige Kuppel eindringendem Lichte — Alles dies ist höchst bezeichnend für die Geistesart des mönchischen Baumeisters, dem die durchleuchtete Klarheit, die übersichtliche Verständigkeit und die heitere Sinnlichkeit der Renaissançe für seine Auffassung der Religiosität nicht genügten, der vielmehr in mystischer Schwüle, in nur mit grübelnder Tüftelei zu erfindendem Formenwust das Höchste schaffen zu können glaubte. Da ist Nichts von der heiter übersprudelnden Fülle der Phantasie eines Cortona oder Pozzo, nicht die Kraft einer im Schaffen unbesorgt über alle Grenzen feinerer Erwägung sich hinwegsetzenden Meisterhand, sondern der qualvolle Drang des Ehrgeizes, das Nichtdagewesene, Unerhörte zu leisten, wie er in Borromini mächtig war, verbunden mit einem Geiste, dem das Einfache um seiner Verständlichkeit willen hassenswerth, und das Unfaßliche um seiner Dunkelheit willen verehrungswürdig erscheint. Hier erkennen wir am besten jenen Guarini, der, sein Talent begrabend, sich in die Tiefen der Astrologie versenkte und dicke Bände mit den krausen Geheimnissen mystischer Wissenschaft füllte, Aber wenn man seine Auffassung des Kirchenbaues als eine historisch berechtigte hinnimmt, so muß man alsbald mit Bewunderung erfüllt werden über die Macht des Ausdruckes, welche sich hier äußert. Niemand wird

ſich dem Eindruck des geheimnißvollen Baues entziehen können, Niemand den Geiſt läugnen wollen, mit dem beiſpielsweiſe die Kuppel aufgebaut iſt, Niemand ſich des Gefühls zu entrathen vermögen, dass er hier in einem Raum ſich befindet, dem der Hauch einer beſtimmten denkwürdigen Zeit in berauſchender Macht erhalten blieb.

Etwas klarer, doch im Grunde gleichen Gehaltes iſt das Santuario della Madonna della Conſolata (Fig. 186).

Auf die Grundrißgeſtaltung dieſes Bauwerkes dürfte St. Maria della Salute Einfluß gehabt haben; denn auch hier hat jene Dreitheilung Platz gegriffen, die der berühmten venetianiſchen Kirche eigen iſt. Der erſte Raum iſt ein durch acht Pilaſterpaare getheiltes Oval, mit mäch-




Fig. 185. S. Lorenzo zu Turin. Grundriss.

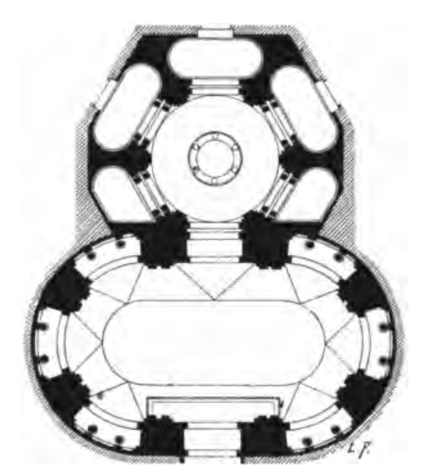


Fig. 186. Santuario della Madonna della Consolata zu Turin. Grundriss.

tigem, in flotteſter Scheinarchitektur gehaltenem Deckenbild auf dem Spiegelgewölbe. Die Wände ſind in Marmortönen gemalt, die korinthiſchen Kapitäle vergoldet, die ganze Dekoration ſpäteren Urſprungs im Rococoſtil ausgebildet. Die ſtörende, goldüberladene Orgel über dem Hauptthor iſt modern, die übrige Dekoration wohl erſt nach der Deckenmalerei (1717) entſtanden.

An der Langſeite liegt der Eingang zum zweiten Raum, einem kleineren Sechseck, das in Marmor dekorirt, reich vergoldet, von einer in glänzender Meiſterſchaft bemalten Hochkuppel bedeckt, nach allen Seiten ſich öffnet und zwar an den Flanken gegen in tiefem Schatten liegende, erſt ſpäter theilweiſe durch Oberlichte erhellte Kapellen, in der Achſe gegen den gleichfalls myſtiſch dunkel gelegenen Hauptaltar. Hinter dieſem liegt eine runde Sakriſtei. Die Façade iſt unausgebildet.

Die große Hauptkirche von Turin S. Filippo (1679) wurde 1719 zerftört und durch *Jurara* wieder fo aufgebaut, daß an ihr die Hand des älteren Meifters nicht mehr erkenntlich ift.

Als viertes Werk folgte die Kapelle S. Sudario (1657?—1694) ein Anbau an den Dom S. Giovanni. Es ift dies die Grabkapelle des Haufes Savoyen. Im Erdgefchoß befinden fich die Grüfte, darüber ein kreisrunder Bau (Fig. 187), welcher durchweg, bis auf die in Bronce hergeftellten Bafen und Kapitäle, in fchwarzem, über dem Gurtgefims in dunkelgrauem Marmor aufgeführt wurde. Der Kreis ift in neun Theile abgetheilt; an acht diefer Theilpunkte find korinthifche Pilafter angebracht, einer entfällt infolge eines breiten nach dem Dom fich öffnenden Bogens. Auf dem leicht verkröpften Gurtgefims ruht das in zierlichem Mufter kaffettirte Gewölbe; um aber die Laft desfelben aufzuheben, find drei breite Gurte fo von Pilafter zu Pilafter gefpannt, daß fie, je einen überfpringend, drei Zwickel mit breiter Bafis und drei doppelt fo breite Nifchen oder Halbkuppeln bilden. Ueber den freien Pfeilern aber entwickelt fich an der Attika je eine Art dekorativer Giebel und darüber Rundfenfter, welche, jenen in den Zwickeln entfprechend, die Umfetzung der Neuntheilung in eine Sechstheilung einleiten. Diefe wird in der weit über die gewöhnliche Form mächtigen Laterne die herrfchende. Denn hier wechfeln fechs Rundbogenfenfter mit fechs deren Kämpfer tragenden Pilafterpaaren, zwifchen denen innen je eine Nifche, außen ein ovaler Rahmen angeordnet ift. Das Eigenartigfte ift die Kuppel. Von Scheitel zu Scheitel der Fenfter fpannt fich eine Reihe ornamentirter, in der Mitte durch einen Baluster geftützter Stichbogen. Je von deren Scheitel eine zweite u. f. f., fo daß die fiebente nur noch Raum für eine zweite kleine und niedere Laterne läßt, über der ein von drei Reihen Rundbogenfenfter durchbrochener Helm aufftrebt. Das Syftem der Kuppel ift ebenfo neu als ftruktiv richtig, die Wirkung nach außen freilich fehr unruhig. Denn Guarini benutzte die Zwickel zwifchen den Bogen für kleine Fenfter, um der Kuppel nach Innen ein eigenthümlich reiches, durch buntes Glas noch reizvoller geftaltetes Licht zu geben. Zwifchen den Pilaftern der Hauptordnung befinden fich ftattliche auf korinthifchen Säulen ruhende Bogen, bez. unter den Zwickeln wieder jene konvexen, nach rückwärts durch Nifchen zu Rundkapellen fich erweiternde Säulenvorbauten, die der Turiner Meifter den römifchen Architekten nachbildete. In der Mitte des Rundbaues, von einem über einige Stufen zugängigen Rundgang umgeben, erhebt fich der reiche, das Hauptheiligthum der Kirche umfchließende Altar.

Trotz des Materials ift es Guarini hier nicht in gleichem Maße gelungen, die gewünfchte Stimmung feierlicher Grabespracht zu er-

zielen. Während im Detail der anderen Theile fehr wohl ein Zug weihevoller Ruhe liegt, während die Deckenkonftruktion kaum geiftvoller für den kleinen Raum erfunden werden kann, um bei gleicher Höhe nicht den Eindruck des Ueberfchlanken zu machen, gelang es ihm doch nicht, ihr eine wahrhaft monumentale Geftaltung zu geben. Wohl hat der gelehrte Aftronom, der den geheimen Naturkräften nachfpürende Mönch es verftanden, neue ftatifche Gefetze für feinen Kuppelbau zu erfinnen, aber er vermochte ebenfowenig, alsbald eine befriedigende, die Gewalten in augenfälliger Weife bindende, künftlerifche Löfung für diefelben zu finden, wie es anderen Meiftern am Ende einer in fich vollendeten Kunftperiode gelang, aus diefer heraus wahrhaft Neues und zugleich Harmonifches zu fchaffen. Wie fich ganze Stile nicht erfinden laffen, fo felbft nicht einmal dauernd giltige Einzelformen für Bauglieder mit neuen Zwecken. Beide wollen empfangen, getragen und geboren werden und fpringen nicht fertig aus dem Kopfe, felbft des begnadetften Künftlers.

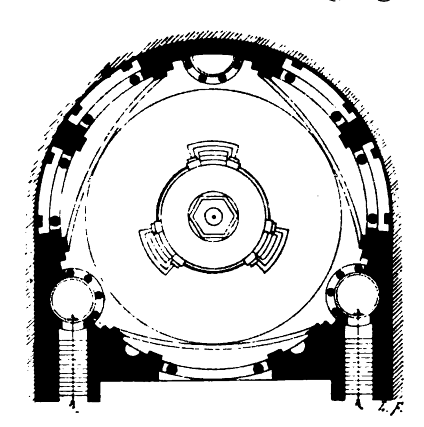


Fig. 187. Kapelle S. Sudario zu Turin. Grundriss.

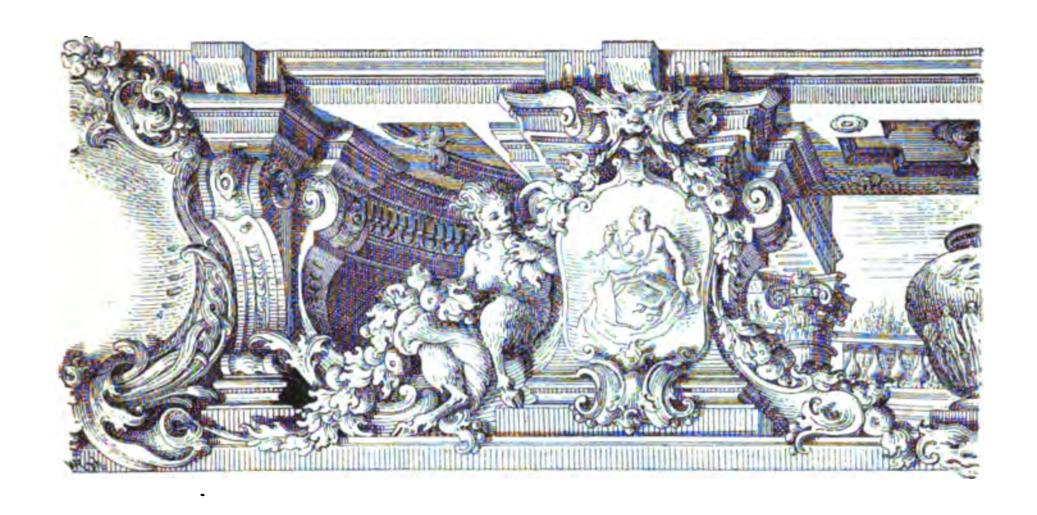
Guarini hatte keinen Schüler. Er ift, gemeinfam mit dem Jefuiten Pozzo, der rechte Schlußftein im Gebäude des Barockftiles. Zwei Mönche gaben demfelben die letzte ausdrucksvollfte Form; nicht hinfichtlich der gefchichtlichen Entwicklung, denn in Bologna follte noch eine neue Schule fich herausbilden, aber hinfichtlich der Kraft des barocken Strebens. Niemand ift fpäter mehr verhöhnt worden, als diefe Mönche, die einft ganz Europa mit ihrem Ruhme erfüllten. Wer ein Bändchen jener fpäteren, auf Palladio begründeten Lehrbücher der Architektur gelefen hatte, fühlte fich berechtigt, von dem hohen Standpunkt der Rechtgläubigkeit in äfthetifchen Dingen dem Theatiner wie dem Jefuiten, Dutzende von „Fehlern“ vorzuhalten. Freilich, auch Guarini gehörte nicht zu denen, die das beruhigende Glück genießen, „zu wiffen, wie es gemacht wird,“ jenes Glück der Kinder und Kindlichen, die die Verfuchung von fich zu halten verftehen, und Leidenfchaften als verwerflich meiden. Auch er, der neben dem Künftler ein Gelehrter war, hat alle jene fchönen Regeln aus der Zeit des Vignola gewiß fo gut gekannt, wie ein moderner Architekt feinen Mauch oder Bötticher. Aber das vielgeftaltete Leben der Zeit, die Unterftrömung der Gegenreformation, der Duft von Blut und Weihrauch, der

die Luft jener Zeit erfüllte, ließen ihm jene Formenrichtigkeit als langweilig und die Regel als Pedanterie erscheinen. Er wollte ftarke Effekte für tief erregte, verwilderte Gemüther, er war ein Geiftlicher, der fein Volk kannte, der mit in das gewaltige Ringen um deffen Seele eintrat, ein Ringen, in dem das Empfinden wider das Erkennen ftand.

Während er in Turin baute, zogen wenig Meilen davon franzöfifche und italienifche Truppen mordend durch die ketzerifchen Thäler von Savoyen und Piemont, ftarben 3000 Waldenfer unter ihren Schwertern den Glaubenstod, fchmachteten 10000 in Gefängniffen. Die katholifche Kirche kehrte als Siegerin in die früher verlorenen Länder zurück. Sie umfing die in Furcht vor ihrer graufamen Gewaltthätigkeit Erftarrten mit dem Zauber myftifch-hingebender Frömmigkeit. Sie betäubte die Gemüther, um fie zu beruhigen; fie nahm dem Kopf die Luft an Erwägungen, indem fie das Herz mit märchenhaften Bildern erfüllte; fie zeigte fich in ihrer Größe für diejenigen, die für ihre Wahrheiten nicht zugänglich waren, in ihrem Reichthum für jene, die das Elend der Zeit in Zweifel gebracht hatte, im Triumph des Erfolges für die Schwankenden.

Wenn es nun die Aufgabe des Künftlers ift, feiner Zeit den rechten Ausdruck zu fchaffen, wer will dann die Meifter des Barockftiles fchelten, daß auch fie diefelbe fich geftellt haben. Aber den Geift, mit welchem fie ihrem Jahrhundert gerecht zu werden verftanden, nachzuempfinden, das muß zu einer Aufgabe der Kunftgefchichte werden. Wir müffen billig denken auch über diefe Künftler, fie am Maßftab ihrer Zeit beurtheilen, fo gut wie wir es etwa einem Bildhauer äginetifcher Statuen oder einem romanifchen Meifter gegenüber thun.

Guarini war auch außerhalb Italiens ein gefchätzter Künftler. So begann er zu Paris 1662 den Bau der Theatinerkirche St. Anne (Quai Voltaire), der jedoch bald unterbrochen, 1714 durch *Lievain* nach dem alten Plan wieder aufgenommen und endlich 1747 von *Desmaisons* durch Herftellung eines Thores an der Straße vollendet wurde. Jetzt ift fie zerftört. Die mittlere Kuppel der Kirche ruhte auf vier übereck geftellten Pfeilern, zwei oblonge Räume mit gleichfalls abgefchrägten Ecken fchloßen fich in der Längsachfe an, in der Querachfe aber zwei Halbkreis-Kapellen. Die Façaden verfchwanden in dem die Kirche umgebenden Häuferviertel. Der Bau diente lange den klafficiftifchen Bautheoretikern als Beifpiel für die Folgen leichfertiger Ueberhebung über die Regel und des daraus fich ergebenden fchlechten Gefchmackes. Von den Bauten des Meifters in Liffabon weiß ich nichts zu fagen. In Prag foll er nach italienifchen Quellen eine Kirche der heiligen Maria von Oettingen gebaut haben. Doch wüßte ich nicht, welcher Bau gemeint fein könnte.



XIX. KAPITEL.

ANDREA POZZO.

An den Werken Guarini's iſt die ernſte, fanatiſch-fromme Seite des Barockgemüthes zum Ausdruck gelangt, der feſtlich blendende Zug derſelben tritt am ſchärfſten bei jenen des Jeſuiten *Andrea dal Pozzo* (geb. zu Trient 1642, geſt. zu Wien 1709)[1]) in die Erſcheinung.

Dieſer bewundernswerthe Mann kann als der Vermittler zwiſchen der deutſchen und italieniſchen Barockkunſt gelten. Waren auch vor ihm ſchon in deutſch-katholiſchen Landen, wie ſpäter nachzuweiſen ſein wird, italieniſche Künſtler keine Seltenheit, war durch dieſe der Boden hinreichend vorbereitet, ſo war doch ein ſtarker Unterſchied zwiſchen dem, was hier und dort geleiſtet wurde. Pozzo brachte aus Rom jene friſche Kunſtart über die Alpen, welche den deutſchen Meiſtern zu Herzen ſprach, und ſie zu ſtürmiſcher Nacheiferung veranlaßte, weil ſie der ihrigen am verwandteſten war.

Seine Art war keineswegs eine rein italieniſche. Noch iſt nicht klar, ob Pozzo nicht ein Deutſcher geweſen ſei und *Brunner* geheißen habe. Die Ueberlieferung erzählt, daß er im Römiſchen Kollegium zu niederen Arbeiten verwendet worden ſei und daß erſt deutſche Edelleute auf ſein Talent aufmerkſam gemacht haben. Und wenn er gleich

---

[1]) Vergleiche: Dr. Albert Ilg, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo, Berichte und Mitth. des Alterthumsvereins zu Wien. Band XXIII. Wien 1886.

in die Fußfpuren Borromini's trat — er faft allein, während die Römer vorzugsweife Bernini folgten, fo ift doch fein Schaffen ein anderes als das feiner Mitftrebenden in der heiligen Stadt.

Pozzo's Wirken lernen wir am beften kennen aus feinem Lehrbuch der Perfpektive: Perfpectivae pictorum atque Architectorum

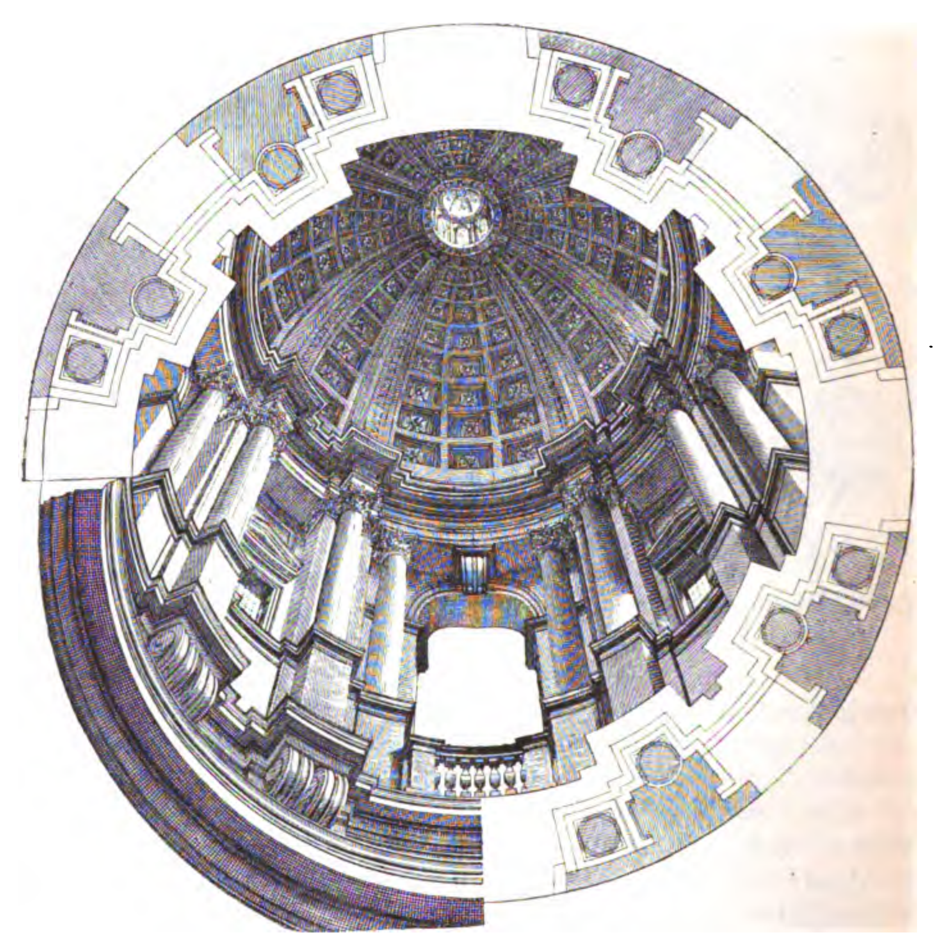


Fig. 188. S. Ignazio zu Rom. Auf Leinwand gemalte Kuppel als zeitweiliger Abfchluss der Vierung.

partes II [1]) dem Werke, welchem er in erfter Linie feinen Ruhm verdankt. An der Spitze der Einleitung heißt es in dem deutfchen Texte, welcher dem lateinifchen beigedruckt ift, in höchft bezeichnender Weife:

[1]) Herausgegeben in 1. Auflage Rom 1693 und 1700; in 2. von Johannes Boxbarth, Augsbg. 1708, der 2. Theil von Georg Konrad Bodeneer, Augsbg. 1709; ferner 1702 und 1717; 1734 und 1741 ff.

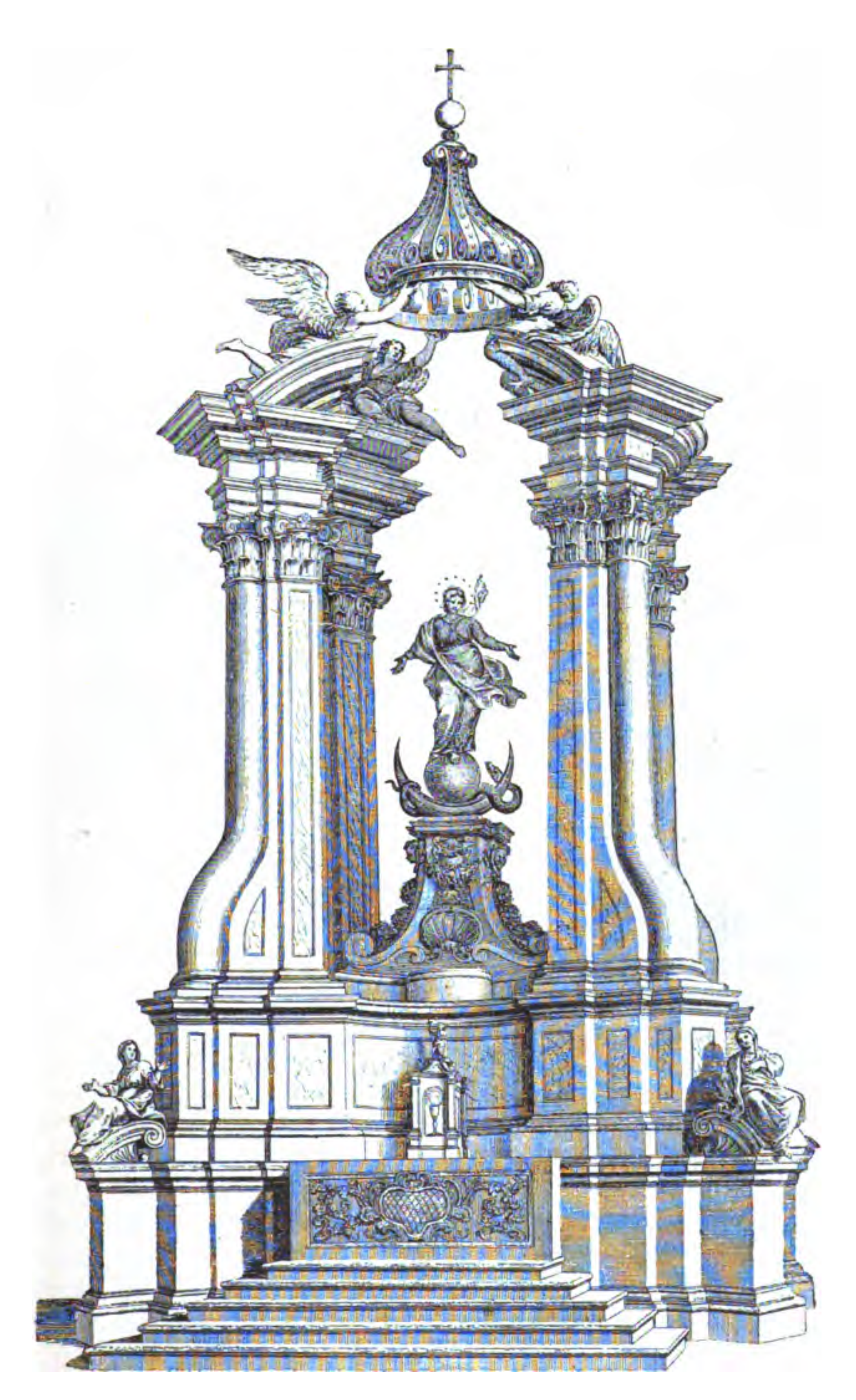


Fig. 189. Pozzo's Entwurf zu einem Altar mit „sitzenden" Säulen.

„Das Aug', ob es wohl unter unferen äußeren Sinnen das fchlauefte ift, wird dennoch mit einer wunderbarlichen Beluftigung von der Perfpektiv-Kunft betrogen." In diefen Worten liegt ein ganzes Programm. Diefe „wunderbarliche Beluftigung" dem Auge zu verfchaffen, ift Pozzo's künftlerifches Ziel. Ihm erfcheint es daher zunächft als ein befonderes Verdienft, durch die Malerei dem Befchauer den Eindruck maffiver Architektur zu fchaffen; denn fo können leichtlich Werke entftehen, deren Koften fonft unerfchwinglich wären. Er rühmt fich wiederholt feiner Erfolge nach diefer Richtung. So fchafft er die perfpektivifchen Zeichnungen bei kirchlichen Feftlichkeiten verwendbarer, kuppelüberdeckter Tabernakel (Fig. 60 und 64 feines Buches), von denen er fagt: „Sofern nur die Farben auf die zwei Reihen der Tuchwände (telariorum, alfo, wie auch aus Blatt 61 und 62 hervorgeht, der Kouliffen) gehörig und der Kunft nach geleget . . . fo werden die Zufchauer in den Augen betrogen und dasfelbe wie ein wahrhaftes und dichtes Gebäude anfehen." Und ferner bei dem rundtempelartigen Aufbau Fig. 66: „Wenn runde Sachen wohl gezeichnet und hernach meifterlich gemalt . . ., fo können die Augen recht wunderlich damit betrogen werden."

Dabei ift Pozzo darüber im Klaren, daß er fich in der perfpektivifchen Malerei Dinge erlauben könne, die in der praktifchen Ausführung unmöglich find. Im Jahre 1685 malte er für S. Ignazio in Rom auf Leinwand die Unteranficht der Kuppel an Stelle der damals noch nicht vollendeten (Fig. 188). In derfelben ftellte er die vorderen der vielfach verkröpften Säulen auf große Konfolen und erwarb fich hierdurch den Tadel der in römifcher Auffaffung der Monumentalität gefchulten Fachleute. Aber er tröftete fich mit dem fpöttifchen Ausfpruch eines befreundeten Malers, der fich der gemalten Architektur gegenüber verpflichtete, „daß er die Schäden und Unkoften tragen wollte, wann einmal die Tragfteine brechen und mithin die armen Säulen hinunter fallen follten!" Ja mit kecker Unbefangenheit begründet Pozzo die kraufen Erfindungen feiner Laune, vertheidigt er beifpielsweife feinen Plan zu einem Altar (Th. II. Bl. 75), obgleich derfelbe für die Ausführung verworfen worden war. In demfelben hatte er gebogene „fitzende" Säulen angeordnet, in der Erwägung, daß die Alten Karyatiden gebildet, und daß diefe fitzend „ebenfo gut und wohl ihr Amt verrichten könnten." „Ift aber hierin keine Unzierde oder Ungefchicklichkeit zu tadeln, fo fehe ich auch nicht, daß es abfurd fei, die Säulen gebogen, und gleichfam fo zu reden, fitzend zu machen." (Fig. 189.)

Ueberall erkennt man in feinem Gedankengange den Maler, der von

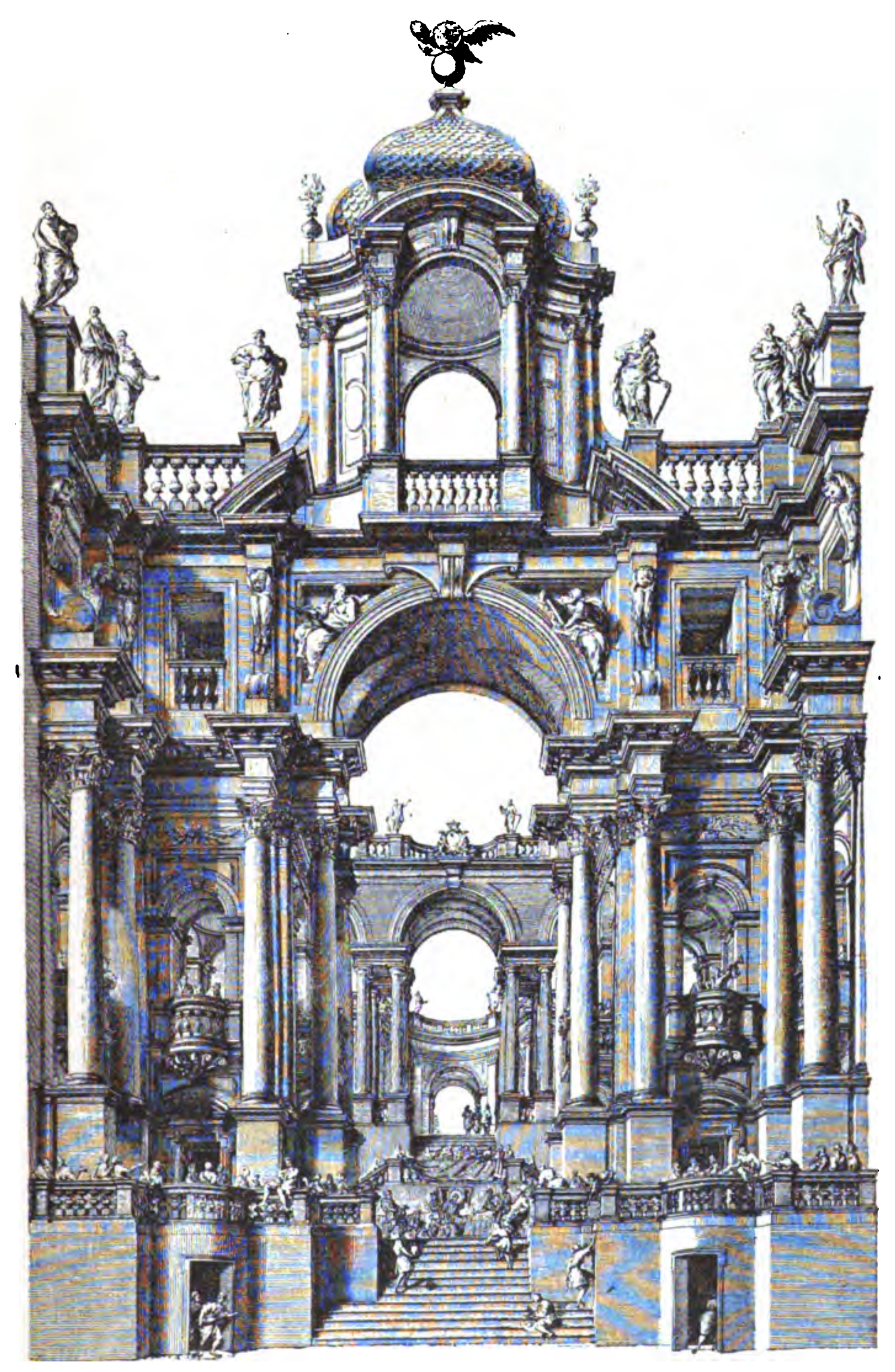


Fig. 190. Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom.

den Verhältniffen der menfchlichen Figuren, von den freieren Gefetzen malerifchen Entwurfes auf die der Architektur fchließen zu dürfen wähnt. Ihm erfcheint fogar das Studium der Malerei die befte Vorbereitung für den Architekten, da die Maler „wegen ftetiger Uebung ihrer Phantafie gefchickter feien, neue und fremde Dinge zu erfinden.“ Daher fei auch der Ausfpruch: „Er ift ein guter Maler, deswegen kann er kein guter Baumeifter fein,“ ganz verkehrt. Es müßte vielmehr heißen: „Er ift ein guter Maler und verfteht das Perfpektiv wohl, derohalben muß er auch ein guter Baumeifter fein!“ Man folle fich durch den Tadel der Welt gegen jene Künftler, die „in der Architektur einige Aenderung machen,“ wenig kümmern, denn an Borromini's Beifpiel fehe man, daß er „wegen der neuen Veränderung beneidet und gefcholten worden, jetzt aber um fo mehr bewundert werde.“

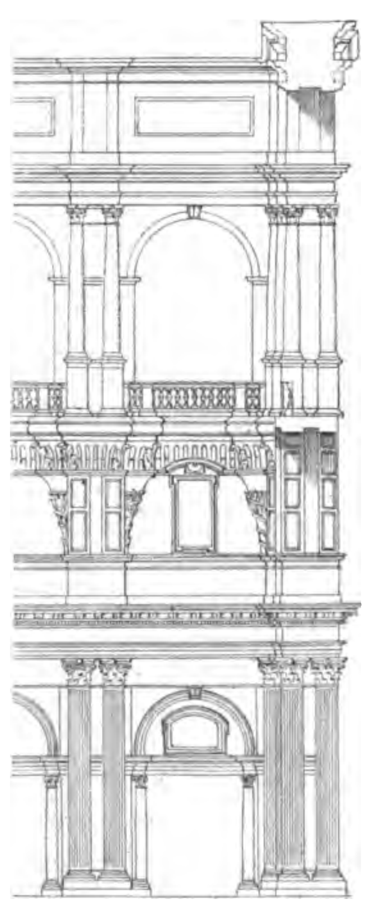


Fig. 191. Langhaus von S. Ignazio zu Rom mit der durch Pozzo's Deckenmalerei gefchaffenen Idealarchitektur als Schema für deffen Perfpektive.

Aus alldem geht hervor, daß eigentliche tiefere äfthetifche Bedenken Pozzo's Phantafie nicht ftörten. Er fpricht mit dem „gefunden Menfchenverftand“ flotter Meifterfchaft, die an ihr Recht glaubt. Zwar hält er fich an die Werke Vignola's und ftudirt Scamozzi wie Palladio, aber ihm dienen jene Ordnungen der alten Meifter nur zu Anfangsgründen einer unendlich lebendigeren, reicheren, kühneren Schaffensweife, nur als völlig frei zu verwerthende Mittel bei feinen malerifch vielfeitigen Anlagen.

Wie fo manches Barock-Architekten Ruhm, entfprang auch der feine urfprünglich aus der Herftellung mächtiger gemalter Dekorationen, wie folche zu jener Zeit die Jefuiten bei großen Feften in ihren Kirchen aufftellten. Ihm bleibt die malerifch-realiftifche Richtung, die Luft, durch künftliche Mittel über die Schwierigkeiten der Konftruktion hinwegzutäufchen, der Umftand, daß bei gemalten Architekturen, bei denen die Formen doch weit weniger kräftig wirken, als in der plaftifchen Ausbildung, fich eine durch die nüchterne Erwägung

des Koſtenanſchlags nicht behinderte Vielgeſtalt und Formenhäufung geradezu aufdrängt, das Streben, zu überraſchen, ſtatt zu befriedigen, für die Folgezeit eigenthümlich. Man muß den Gang ſeiner Arbeiten verfolgen, um zu verſtehen, wie ſich dieſe ſeine eigenartige Kunſt entwickelte. — Ein gutes Theil ſeines Lebens diente Pozzo der Ausſchmückung der neuen Prachtkirche ſeines Ordens S. Ignazio. Dort malte er zunächſt einen Marienaltar an die Wand, ſeines Berühmens den erſten nach den Regeln der Perſpektive und mit gehöriger Beobachtung von Licht und Schatten, mit anderen Worten: die erſte naturaliſtiſche, völlig auf täuſchende Nachahmung eines plaſtiſchen Werkes berechnete derartige Anlage. Aehnlich wie an den mehrerwähnten michelangelo'ſchen Fenſtern des 3. Stockes am Palazzo Farneſe ſtellte er eine hier jedoch

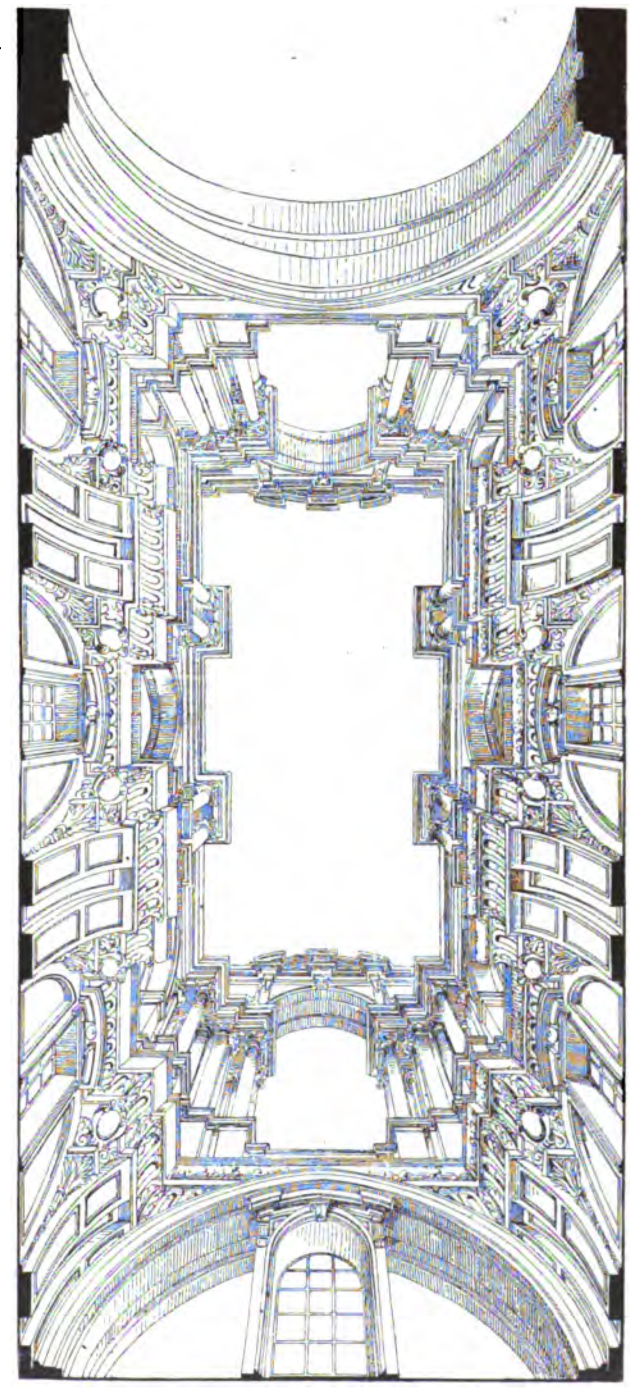


Fig. 192. Pozzo's auf das Langhausgewölbe von S. Ignazio zu Rom gemalte Idealarchitektur.

weit kräftiger verkröpfte Ordnung in den reichen Formen der Kompofita um das mit einem Rundbogen oben abgefchloffene Bild, welches das Gebälk durchfchneidet. Barocke Verdachungen über dem Segmentgiebel, Figuren und derbes Füllungsornament vollenden den Aufbau.

Die prachtvollen Tabernakel, welche er, wie wir fahen, mittelft zweier Kouliffen aufführte, und zwar für das Feft der 40 Stunden bei der Darftellung der Hoftie, welches im Gesù mit den beiden letzten Tagen des Karnevals zufammenfällt, und fomit ein Schaufeft erften Ranges ift; ebenfo der höchft geiftvolle, kuppelartige Rundbau, den er in gleicher Weife in S. Ignazio für den Gründonnerftag und Charfreitag errichtete, feien als zierliche, reich gedachte Bauten erwähnt. Höher fteht noch das großartige, wenn auch wieder nur durch Tuchwände hergeftellte, alfo demjenigen des Parigi verwandte „Theatrum“, welches er 1685 für das vierzigftündige Gebet im Gefù fchuf (Fig. 190), und in dem die Hochzeit zu Kanaan fich abfpielt. Die Barock-Architektur zeigt fich hier in höchfter Vollendung nach der malerifchen Seite hin. Vorn ein Ehrenhof, der fich nach einem zweiten, wefentlich höher gelegenen durch ein mächtiges Triumphthor öffnet; über diefem erhebt fich eine kokette Laterne; Arkaden über gekuppelten Säulen führen zu einem dritten im Halbkreis gefchloffenen Hof. Ueber verbindende Treppen und Rampen, durch Thüren und mit Balkonen gefchmückte Fenfter blickt man überall in eine bunte Welt architektonifcher Formen, in einen phantaftifchen Reichthum, der fo recht lehrt, wie der Barockftil in Räumen zu fchaffen und wie er das reiche Detail dem geiftvollen Gefamtentwurf unterzuordnen wußte, was er zu leiften geneigt gewefen wäre, wenn nicht die Bleigewichte der nüchternen Wirklichkeit ihn behindert hätten.

Eine nicht minder bemerkenswerthe Schöpfung ift die Bemalung des Langhausgewölbes von S. Ignazio. Pozzo errichtete über den Oberlichtfenftern und in den zu breiten Konfolen umgeftalteten Gewölbzwickeln ein ideales zweites Gefchoß, eine offne Arkade mit vorgekröpften, gekuppelten Säulen und mit einer hohen Attika darüber (Fig. 191). Letztere wird an den Schmalfeiten durch je einen Bogen unterbrochen. Durch diefe gemalte Architektur wandelt fich der gefchloffene Raum des Schiffes zu einem offenen Hof um (Fig. 192), in welchen der von auf- und niederfchwebenden, über Wolken lagernden und dem in die Seligkeit eingeführten heil. Ignaz huldigenden Heiligen und Engeln bevölkerte Himmel hereinfchaut.

Unmittelbar an diefe Arbeit fchließt fich die Dekoration des Chores der Jefuitenkirche, die Pozzo zunächft malte und die dann als ein Meifterwerk dekorativer Kunft „wirklich von Steinen ausgeführt“ wurde.

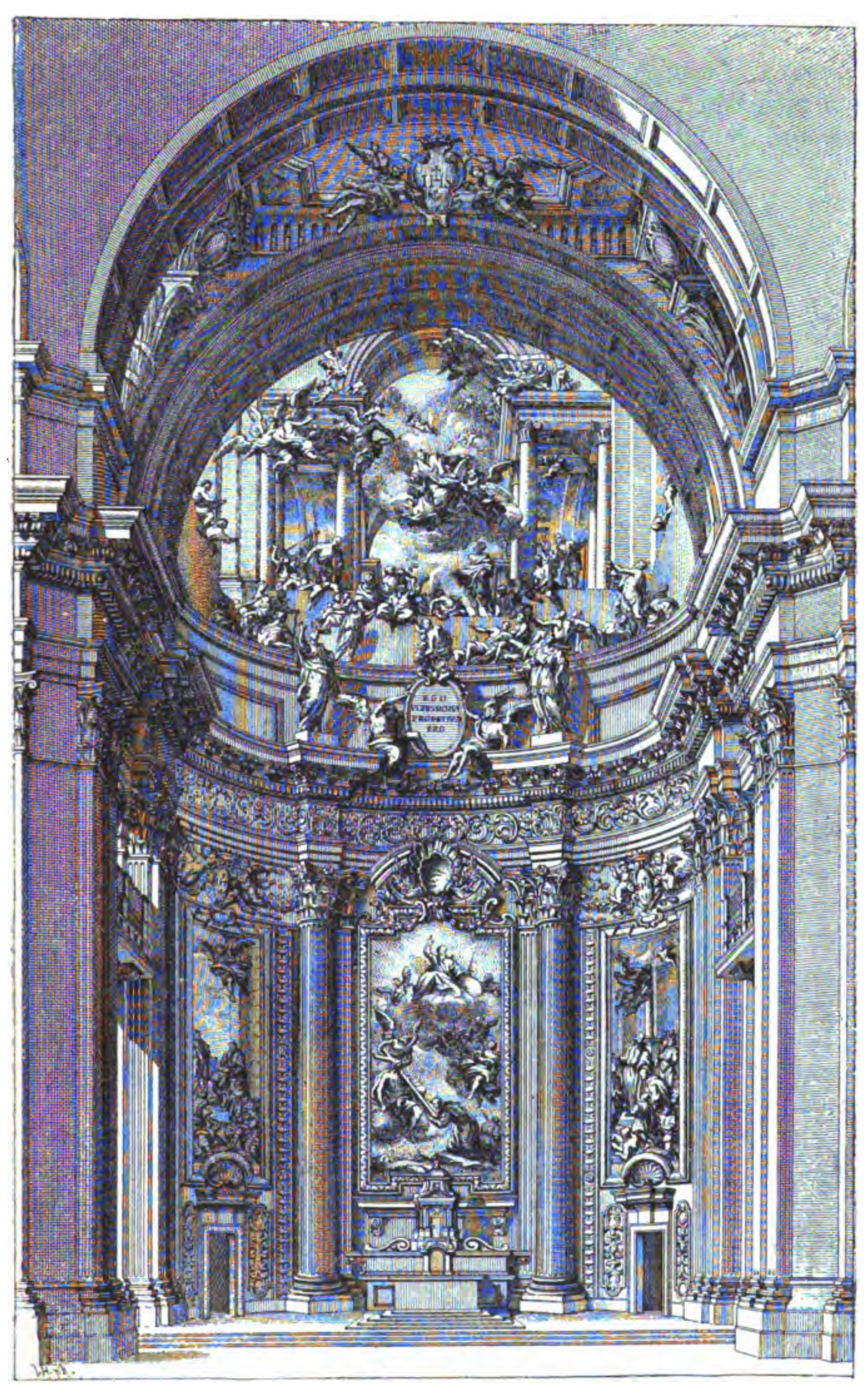


Fig. 193. S. Ignazio zu Rom. Choranficht.

(Fig. 193.) Kräftige Halbfäulen mit verkröpftem Gebälk theilen die Koncha. In den Feldern faßt reiches Rahmenwerk die die Wände füllenden großen Gemälde ein. Die Kunft des Meifters offenbart fich erft an dem Gewölbe. Abfichtlich fcheint die plaftifche Architektur großförmig und ruhig gehalten, damit die gemalte, lichte, zierliche Loggia darüber um fo reicher wirke, aus der mit Wolken und Engelfchaaren der heilige Ignaz herabfchwebt, während ein dichtes Gewühl bewegter Figuren fich um die Säulen und auf den Rampen drängt.

Es blieb demnach nicht bei den malerifchen Dekorationen, und namentlich gegen das Ende des Jahrhunderts vertrauten die Jefuiten ihrem geiftvollen Ordensbruder die Uebertragung feiner Gedanken in feftes Material mehr und mehr an. Gleichzeitig entftanden (1700) zwei der glänzendften Altarwerke Roms; der Altar der heiligen Luigi Gonzaga in S. Ignazio und der Altar Loyola's im Gefù. Zunächft überrafcht an beiden Werken, daß der fauftfertige Maler feiner eigentlichen Kunft in diefen beiden Hauptfchöpfungen keinen Raum gegönnt hat. Der Gonzagaaltar befitzt wohl ein Altarblatt, aber auf demfelben ift die Krönung des auf Wolken knieenden, von Engeln umfchwebten Seligen in überaus geiftvoll behandeltem Marmorrelief des franzöfifchen Bildhauers *Legros,* deffen fich Pozzo mit Vorliebe bediente, dargeftellt. Um das Blatt ift eine reiche, im Grundriß konkav angeordnete Architektur geftellt: gewundene Säulen in dem in Rom damals neuen „fpartanifchen" Marmor, welche von vergoldeten Erzweinreben umrankt werden, vielfach verkröpfte Verdachungen und Bekrönungen, die wohl noch an jenes oben befchriebene frühefte Werk des Meifters in den Grundformen erinnern, an Bewegtheit der Formen, plaftifcher Lebendigkeit, unumfchränkter Rückfichtslofigkeit gegen die urfprüngliche Beftimmung der geknickten, abgebrochenen, aufgerollten und gefchweiften Glieder aber den größten Fortfchritt zeigen. Daß jedoch die kräftigen Ausladungen und das ganze Fortiffimo der dekorativen Sprache inmitten der ungleich ftrengeren Gefamtarchitektur Pozzo felbft zu ftark erfchien, beweift ein älterer Plan, welches er in feinem Werke (Band II, Bl. 64) wiedergiebt. Er fagt dazu, „daß gegenwärtiger Riß, weil er nicht viel Vorragungen hat, feines Bedünkens dem Ort beffer angeftanden und fchöner in die Augen gefallen wäre." Den Jefuiten aber gefiel das Werk fo wohl, daß fie es als Umrahmung um *Pater Valle's* nach Pozzo's Zeichnung gefchaffenes Relief der Verkündigung im linken Querfchiff wiederholten.

Ein Werk höchfter dekorativer Pracht ift der Altar des Ordensftifters Loyola in der Hauptkirche der Jefuiten (1696—1700) (Fig. 194). Der Wunfch, hier bisher Unerhörtes zu leiften, lag in der Natur der Auftraggeber wie des Auftrages felbft. „In Summa," fagt Pozzo, „meine

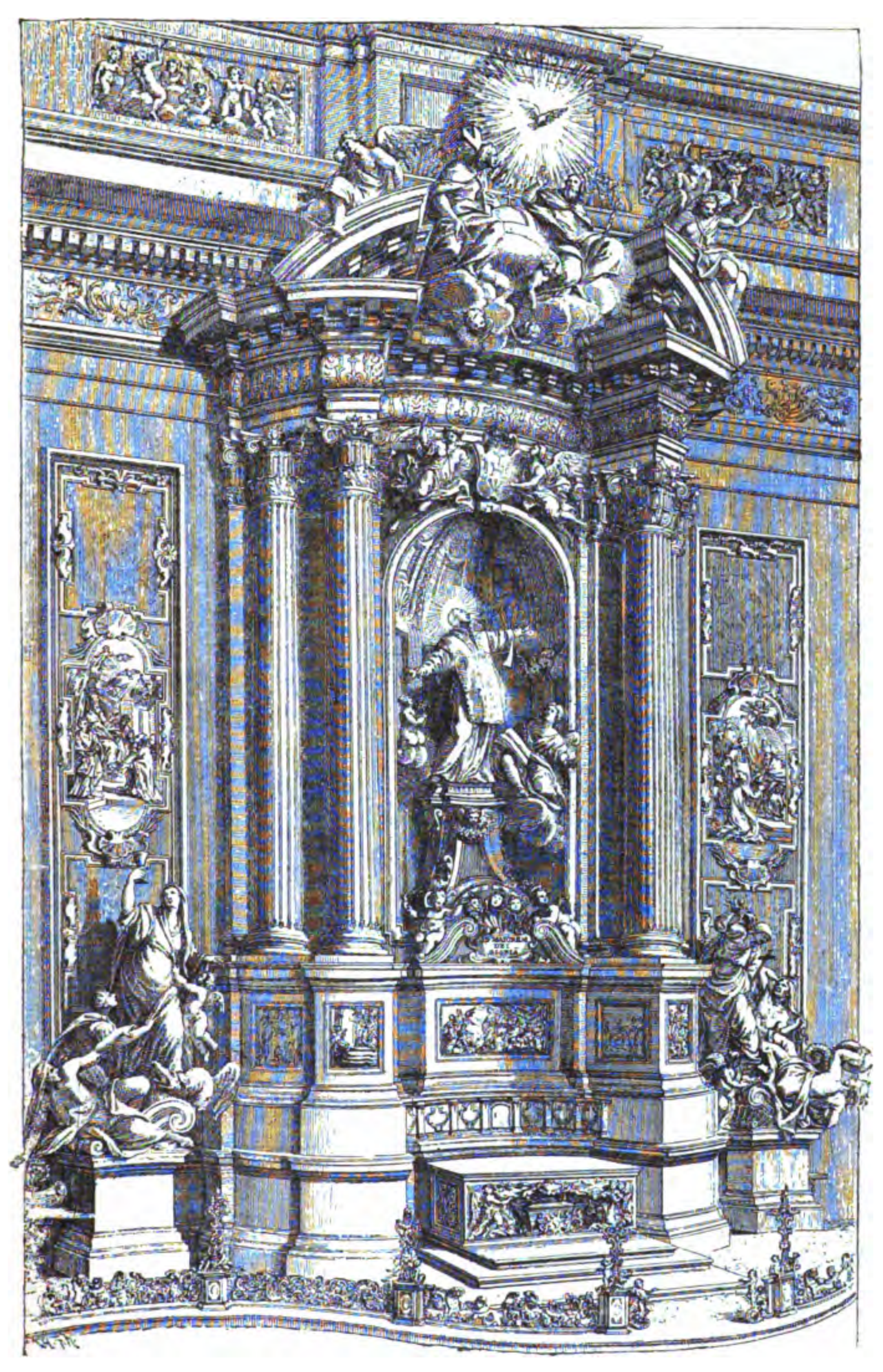


Fig. 194. S. Ignazaltar im Gesù zu Rom.

eigene Bemühung ift dahin gegangen, daß diefe Invention nicht von andern entlehnt fcheine." Hier zwar fieht man ein Altarblatt, aber dasfelbe kann durch eine gefchickte Vorrichtung entfernt werden, um den Hauptfchmuck zu enthüllen. Hinter dem Bild befindet fich eine Nifche, in deren Mitte auf hohem, reich verziertem Poftament die koftbar gefchmückte Silber-Statue des Heiligen fteht. Zu Seiten derfelben find je zwei Kompofitafäulen angeordnet, deren Kanneluren in Lapis lazuli, und deren Stege, Kapitäle und Bafen in vergoldeter Bronce hergeftellt find. Sie tragen ein ftark verkröpftes, konvex fich vorbauendes in Verde antico hergeftelltes Gebälk, zwifchen deffen abgebrochenen Giebelftücken auf Wolken Gott Vater und Chriftus in weißem Marmor neben der berühmten, aus einem mächtigen Lapisblock gebildeten Erdkugel thronen, während die Taube im Glorienfchein darüber fchwebt. Unter der Nifche befinden fich der mit Kryftall und Achat bekleidete Sarg des Heiligen, zur Seite der Säulen belebte Statuengruppen und Reliefs zwifchen Marmor-Inkruftationen von unerhörter Koftbarkeit des Materials.

Es ift nicht die Aufgabe diefes Werkes, die Einzelheiten diefer Pracht aufzuzählen, aber es muß doch der farbigen Wirkung derfelben, des tiefen, fatten, Tones und der innerhalb der Grenzen der koloriftifchen Schule meifterhaft durchgeführten Gefamtftimmung rühmender Erwähnung gefchehen. In den üppigen Entwürfen für die Ausfchmückung des Chores im Gefù findet fich die Idee Bernini's wieder, den Altar als einen an die Kirche angelehnten Rundbau mit Oberlicht zu behandeln. Die Vorliebe für Rundanlagen zeigt fich auch am Altar in S. Sebaftiano zu Verona.

Die Befchäftigung mit dem Altarbau führte Pozzo der Monumental-Architektur zu. Jedoch find uns in Italien keine ausgeführten Werke, fondern nur Entwürfe erhalten. So zwei Pläne zur Oftfaçade von S. Giovanni in Laterano (1699), die beim Umbau der Kirche liegen geblieben war. *Borromini's* Pläne waren verloren gegangen. Doch glaubte Pozzo dem von ihm verehrten Meifter dadurch gerecht zu werden, daß er die Architektur des Oftabfchluffes der Kirche mit den durch je eine Nifche abgefchrägten Ecken jenfeits der Vorhalle wiederholte, die Seitenfchiffe durch zwei Rifalite andeutete und über dem zurückliegenden Mittelmotiv eine dekorative Kuppel anordnete, mithin eine ungleich bewegtere, aber auch wahrhaftigere Front fchuf, als diejenige ift, welche 36 Jahre fpäter *Galilei* aufführte.

Freier und zugleich ungleich barocker erwies der Jefuit fich in einem zweiten Plan, bei dem er die Kuppel über dem geftreckten Oval der Vorhalle in phantaftifcher Weife ausbildete und durch eine breite Lichtöffnung mit dem Vorhaus des Erdgefchoffes verband. Säulen mit

weit vorgekröpften Gesimsen, die kräftigsten Reliefbildungen und Rücklagen bilden die Elemente dieses vielleicht eigensinnigsten Werkes des italienischen Barockstiles.

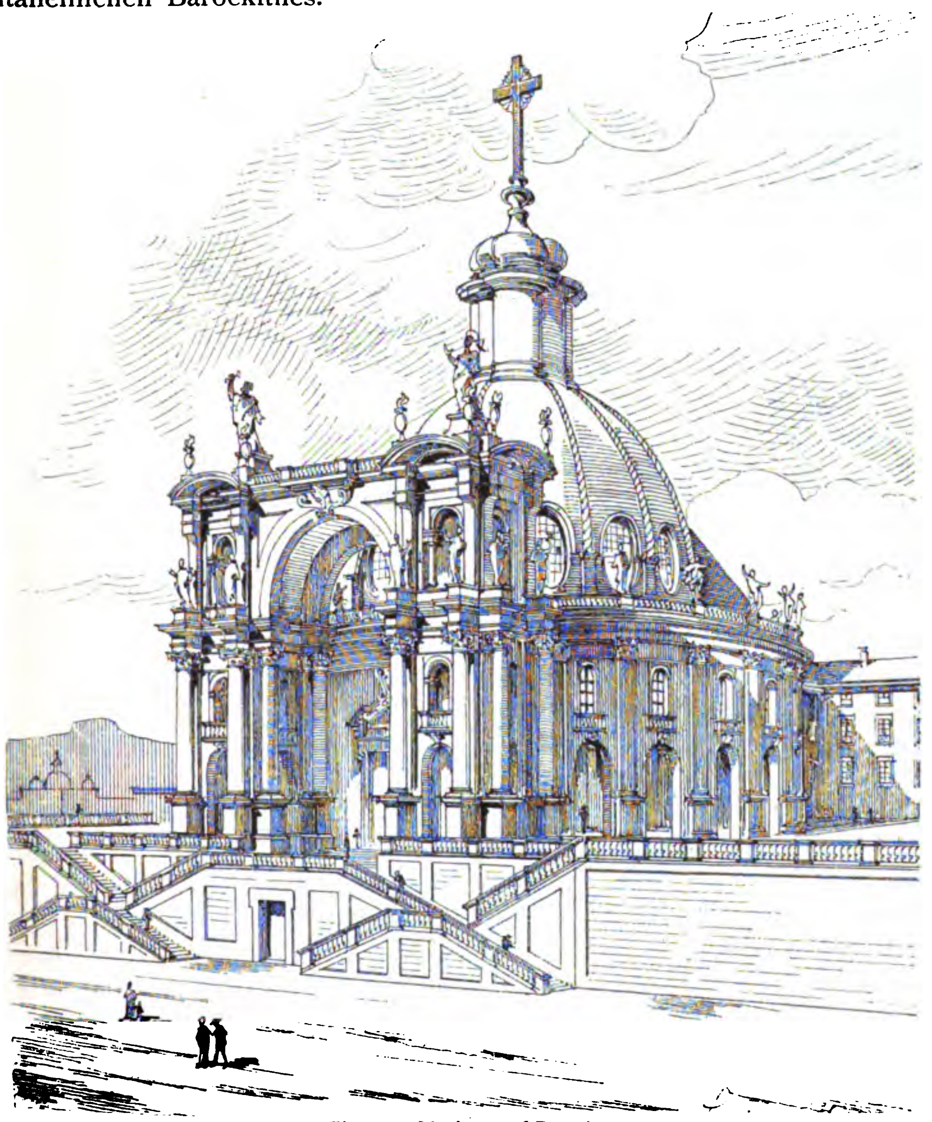


Fig. 195. Idealentwurf Pozzo's.

Nicht minder barock gedacht ist die Centralkirche, welche er für Rom entwarf, ohne ihre Ausführung durchsetzen zu können (Fig. 195).

Der Jesuitenpater, der mit so virtuoser Hand die „theatra sacra" seiner Ordenskirchen schuf, verschmähte es nicht, sich mit dem „theatris

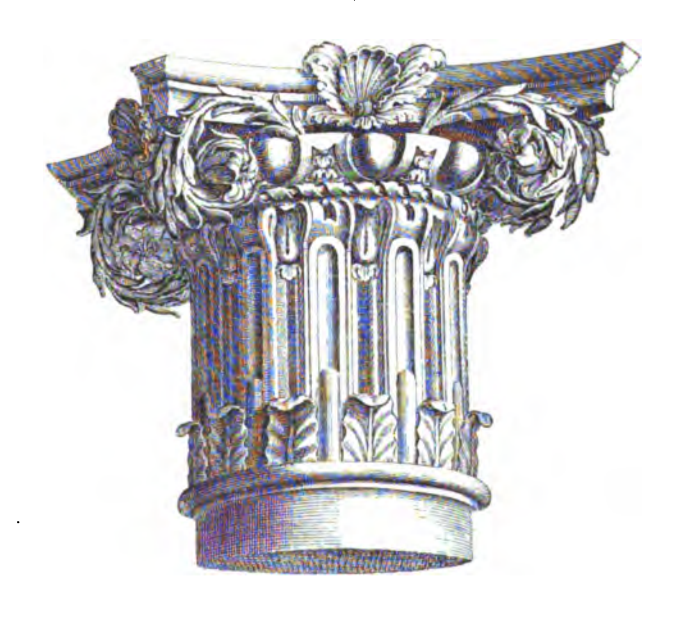
scenicis", den Schaubühnen, eingehend zu befchäftigen. Wir lernen aus feinem Werke die Einrichtung derfelben genau kennen. Die Hälfte eines rechtwinkligen Saals von 9,18 zu 18,36 Meter nimmt die Scene ein, die durch je zwei kouliffenartige Wände ftatt des Profceniums (frons et facies theatri) von dem Zufchauerraum getrennt wird. Auf der leicht anfteigenden Bühne (Brücke) befinden fich meift fchräg geftellte, in Rinnen ftehende Kouliffen (Schieber). Den Abfchluß bilden die Hintergründe (Hinterfchiebewerke). Vor der Scene liegt das Orchefter, um das Erdgefchoß legen fich bereits in fechs Gefchoffen über einander halbkreisförmig, noch nach antiker Weife vom Profcenium getrennt aufgeführte Logen (Stüblein). In den Eckzwickeln befinden fich die Treppen,

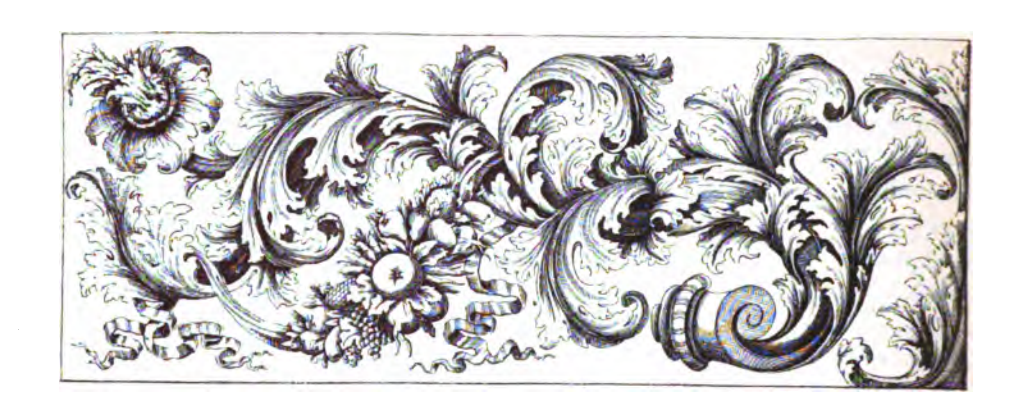
Die außerordentlich geiftvolle, die moderne fcenifche Kunft tief befchämende Ausübung der Theaterperfpektive bei der malerifchen Ausftattung der Bühne von ihrer mathematifchen Seite zu beleuchten, ift hier nicht der Ort. Ich verweife auf Dr. L. Burmefter's[1]) treffliche diefelbe behandelnde Arbeit. Vom Standpunkt der Architekten befchäftigt uns die formale Seite. Hier, wo die Sorgen um das Material gänzlich fchweigen und der Phantafie keine Feffel aufliegt, gelang es dem Maler und Baumeifter, weite Räume, kühne Deckenbildungen, eine derb lebendige Formenpracht zu höchfter Freiheit zu entwickeln.

Wir fahen, daß Pozzo in Trient geboren ift. Im 17. Jahrhundert lag diefe Stadt noch in der Sprachgrenze. Wie man fie vorher um ihrer Zwifchenftellung zwifchen Deutfchland und Italien willen zum Sitz des Konciles gemacht hatte, fo ftritten damals noch in der Stadt felbft nordifches und füdliches Wefen um den Vorrang. Als Dreiundzwanzigjähriger trat Pozzo in den Orden ein, und wurde Koch im Collegio Romano, jenem berühmten Stift, in welchem gleichzeitig Athanafius Kircher die Höhe deutfcher Wiffenfchaft glanzvoll vertrat. Deutfche Kavaliere erkannten zuerft fein Talent und machten die Ordensbrüder auf den vielverheißenden Jüngling aufmerkfam. Deutfchland gehört auch ein wefentlicher Theil feiner Wirkfamkeit, und deutfch ift auch das, was ihn von den zeitgenöffifchen italienifchen Meiftern unterfcheidet. Wir werden die Eigenarten des deutfchen Barockftiles noch zu entwickeln haben. Selbft nach dem 30jährigen Krieg vergaß man dieffeits der Alpen nicht, daß das Reich, und fpeciell der Süden, einen Wendel Ditterlin gehabt hatte. Die Renaiffance war in ungleich höherem Grade als in Italien eine dekorative, mit den architektonifchen Motiven willkürlich umfpringende gewefen. Der Tifchler hatte dort die Leitung in Entwicklung der Architektur übernommen, das Holz mit feinen Eigen-

[1]) Grundlehre der Theaterperspektive. Allgem. Bauzeitung 1884.

ſchaften war bei der Herſtellung der ſtatt des gezeichneten Entwurfes bevorzugten Modelle für die Monumental-Architektur maßgebend geworden, beherrſchte bald die ganze Formenwelt; die Arbeit des Drechslers, des Bildſchnitzers, die Luſt an künſtlichen Verkröpfungen und zierlichem Kleinwerk, die Sorgloſigkeit hinſichtlich der Konſtruktion, wie die Freude an kühnem, phantaſtiſchem Entwurf, an buntem Formenwechſel — all' dieſe Sondereigenſchaften deutſcher Kunſt zeigen ſich an Pozzo mehr als an irgend einem rein italieniſchen Künſtler. Er beruft ſich zwar, wie wir ſahen, mit Vorliebe auf Borromini; aber von deſſen Weſen iſt er doch grundverſchieden! Er ſucht nicht eine neue Sprache für die Baukunſt, ſondern redet in der alten, doch im höchſten Pathos; er ſtrebt nicht mit heißem, peinigendem und aufreibendem Verlangen der Seele die formale Darſtellung eines unklar erkannten, fern ſchwebenden Ideales abzuringen, ſondern ſchafft mit der heiteren Flottheit eines Virtuoſen, der nie um Mittel verlegen iſt, der den Schwierigkeiten lieber durch einen neuen Plan aus dem Wege geht, ehe er ſich durch ſie die Schaffensfreude rauben läßt. Dieſe ächt meiſterliche, von Regeln und äſthetiſchen Rückſichten unbeirrte, daher im gewiſſen Sinne unbefangene Schaffensart aber iſt durchaus verwandt mit der ſich entwickelnden gleichzeitigen deutſchen Kunſt.





XX. KAPITEL.

Der Hochbarockstil.

Vom Reiz der Kunſt Pozzo's bezaubert, erzeugte auch Italien eifrige Nachahmer derſelben; ſelbſt das ernſte Rom folgte ſeinem Vorgange. Der Künſtler, welche ſich ihm anſchloſſen, iſt eine ſtattliche Menge. Sie überboten ſich in überſchwänglichen Löſungen, kecken Verſuchen, geiſtreichen Gedanken. Aber in ihrer Geſamtheit ſchaffen ſie wenig von dauerndem Beſtand. Es ſcheint als ſei die Welt ſo eingenommen von dem bunten Wechſel der Feſtdekorationen geweſen, daß ſie auf monumentale Werke verzichten zu können glaubte. Man ſchuf für den Augenblick und vergaß Rom's Verſchwiſterung mit dem Ewigen. Ganz Italien folgte dieſem Beiſpiel.

Das Bedeutendſte unter den dauernden Schöpfungen bilden die nun maſſenweis errichteten Prachtaltäre. An ſolchen wirkte, künſtleriſch ganz unter dem Einfluß ſeines Bruders, des Jeſuiten, ſtehend, der Karmelitermönch *Guiseppe Pozzo* in Venedig. Von ihm ſtammen zwei viel bewunderte Altäre ſeines Wohnortes: derjenige der Jeſuitenkirche, ſowie jener in der Kirche St. Maria ai Scalzi, zwei der materialienſtolzeſten Werke der Zeit, die zwar neue Ideen nicht enthalten, doch die barocken Gliederungen mit letzter Pfiffigkeit zu neuen Gruppirungen verwendet zeigen. Ferner der Altar zum heiligen Namen Jeſu im Dom zu Udine, das unerquickliche und gequälte Werk eines Geiſt heuchelnden Künſtlers.

Wie Pozzo in erſter Linie durch Cortona beeinflußt war, ſo fanden

ſich auch unter den jüngeren Malern zahlreiche Talente, die ſich erſterem anſchloſſen, und als Dekoratoren auch nach ſeinem Tode in ſeinem Sinn weiter wirkten. Unter dieſen iſt zu nennen: *Ciro Ferri* (geb. zu Rom 1634, † 1689), von deſſen geiſtreichen Profilen die Uffizien eine Anzahl Zeichnungen in Originalgröße, Entwürfe für das Grab der Medicäer u. ſ. w., beſitzen und der in Rom eine Anzahl Kapellen auch mit Architekturen ſchmückte. Ferner *Antonio Gherardi* (geb. zu Rinti 1664, † zu Rom 1702), der als junger Mann (vor 1685) eine an barocken Einfällen überreiche Kapelle in St. Maria in Traſtevere ſchuf. In dieſer tritt an Stelle des Altarblattes eine perſpektiviſche Scheinarchitektur, wie ſie Palladio im Teatro Olimpico zu Vicenza und vor dieſem Bramante in S. Satiro in Mailand angewendet hatte; ſeitlich finden ſich jene von Bernini eingeführten Altäre mit oval-tempelartiger Geſtaltung. Die Kuppel wird nach oben zur Baluſtrade, durch deren Luke das Licht aus einer glockenartig über die innere Laterne geſtülpten zweiten äußeren fällt; *Angelo Torroni*, der in St. Peter 1689 einen Katafalk für Innocenz XI. errichtete; *Sebastian Cipriani*, der den Ignazaltar im Geſù (1696) errichtete, und einen ſchon ganz verwilderten Katafalk für den Biſchof Bolognetti (1686) errichtete, bei welchem Gerippe als Karyatiden dienen; der etwas ſtrengere *Simeone Constanti*, welcher gleichfalls im Geſù den Altar der heiligen Xaverius (1678) aufrichtete; der Entwurf desſelben wird dem *Pietro da Cortona* zugeſchrieben. Weiter *San Felice Delino*, von dem uns Stiche von Feſtdekorationen zu einem Feuerwerk vor S. Trinità dei Monti, und bei der Aufbahrung der Königin Chriſtine von Schweden (1689) in St. Maria in Vallicelli, wenig bedeutende Arbeiten, erhalten ſind; *Giovanni Battista Contini*, der die Façade der Kirche Stimate di S. Francesco (1705) ſchuf und für Innocenz XII. den Katafalk in St. Peter aufſchlug, eine ruhigere, aber auch nüchternere Anordnung als ſonſt üblich; *Girolamo Fontana* fertigte unbedeutende Theaterdekorationen an; in *Gabrielle Valvassori's* krauſen Dekorationen iſt das erſtmalige Auftreten des „Guſto grottesco alla Chineſe“ (1729) zu bemerken; der Portugieſe *Emanuel Rodrigues dos Santos* dekorirte St. Maria in Araceli in überſchwenglichſter Weiſe bei der Heiligſprechung Giacomo della Marca's u. ſ. w.

Neben dieſen faſt internationalen Künſtlern entfaltete ſich auch innerhalb derſelben Richtung eine Anzahl von Talenten mehr örtlicher Bedeutung. Zunächſt in Rom, wo in dem ſchon genannten *Gabrielle Valvassori* eine kecke, ſonderartige Begabung ſich geltend macht, deſſen einziges Werk, der weitere Ausbau des Palazzo Doria Pamfili (gegen 1690) am Korſo, ihn in der Durchbildung als ächten Nachfolger Borromini's erkennen läßt: eine mächtige Façade von ſo barocker Ge-

ftalt, wie keine zweite in Rom. Die rechte Seite des Grundftückes bildet ein weiter quadratifcher Säulenhof mit je neun fchönen toskanifchen Säulen an jeder Seite. Ueber diefen erhebt fich ein gefchloffenes, auffallend ungefchickt — vielleicht von *Paolo Amati,* dem Vollender des Palaftes — dekorirtes Obergefchoß mit in halbkreisförmigen Rinnen eingeftellten korinthifchen Säulen und flach profilirten, durch eine künftliche Perfpektive nicht wirkungsvoller gemachten Bogenftellungen, fowie phantaftifch geformten Fenftern. An der linken Seite befindet fich der eigentliche Palaft. Trotz diefer grundverfchiedenen Struktur beider Bautheile deckt fie eine Façade; das Erdgefchoß, an der Hoffeite, nur eine Trennungsmauer zwifchen Straße und Säulenhalle, ift nebenfächlich behandelt. Nur die Thore mit übereck geftellten Säulen und fich vorfchwingenden Balkonen treten an Mittel- und Eckrifaliten hervor. Dagegen ift ein befonderes Intereffe dem Hauptgefchoß zugewendet. Ueber einer Baluftrade erheben fich jonifche Säulen, die ein kräftiges, in der Mitte balkonartig fich vorkröpfendes Gebälk tragen; über diefem fitzt ein von Kurvengewänden umzogenes Fenfter und weiter eine zweite kräftigere Verdachung. Die über dem Gurtgefims angebrachten Fenfter des zweiten Gefchoffes find nicht ganz fo phantaftifch; die des dritten ähneln jenen des Palazzo Madama, indem fie, in den Fries hineinragend, von dem als Gewände verwertheten Architrav dekorativ umzogen werden. In den Friesftücken befinden fich heraldifche Relief-Geftalten. Das kräftige Hauptgefims vollendet in feinem überaus phantaftifchen Kurvenprofil den merkwürdigen Bau.

In der zwar überrafchenden aber keineswegs befriedigenden Uebertreibung der Ausdrucksmittel, in dem eigenwillig-phantaftifchen Durcheinander wird der Architekt immerhin ein Erfreuliches finden: die Meifterfchaft, mit der die Profile nach dem Grundfatz bei enger Straße beachtenswerthe Unteranfichten und kräftige Schatten zu fchaffen, behandelt find. Man befchaue das Hauptgefims: keine einzige Gerade im Profil; die Sima hat ftatt des Plättchens eine tiefe Unterfchneidung, die Platte ift als leichtes Kymation behandelt, damit fie ja einen fcharfen Lichtftreifen bei jeder Beleuchtung finde. Die Nafe als Rundftab. Die Unteranficht der Platte ift eine, bei dem füdlich ftarken Gegenlicht von der gepflafterten Straße aus, wirkungsvolle Hohlkehle, darunter fchmiegen fich wieder Rundftab und Kymation. Diefe Glieder find vielfach verkröpft und erfetzen fomit die Konfolen. Schließlich erfcheinen zwei Rundftäbe als gegen den Fries abfchließende Glieder.

Diefe freie, von Borromini zuerft eingeführte Verwendung der Formen: nicht nach den bei einem modernen Bau doch nicht mehr durchführbaren Gefetzen des antiken Tempels, nicht nach den damals,

und noch viel weniger nach den heute geltenden Regeln und Erläuterungen ihrer Bedeutung, sondern ausschließlich nach der Erwägung, wie die erwünschte Schattenwirkung zu erzielen sei, erlangt durch Valvassori hier ihre Vollendung. Nur die süddeutschen Künstler der nächsten Folgezeit können nach dieser Richtung an Geist und Erfolg mit dem sonst unbekannten römischen Meister wetteifern. Es offenbart sich wieder in diesem bedeutendsten Werke aus der Schule Pozzo's eine innere Verwandtschaft mit dem Norden.

Eine spätere und bereits ganz verflachte Arbeit gleicher Schule ist der Palazzo Colonna (gegen 1730) von *Nicolo Micchetti* und *Paolo Posi* (geb. zu Siena 1708, gest. 1776), dessen namentlich an den Eckpavillons bewegter, sonst aber nüchterner Architektur, trotz weiter Verhältnisse, doch bei ungenügender Kraft der Profile nicht mehr jene in Rom stets gewahrte Eigenschaft wirkungsvoller Größe erhalten blieb. Die Hofansicht, durch die der Architekt den Eindruck des Vornehmen zu machen beabsichtigte, ist trotz des noch barocken Details ganz langweilig.

Die Florentiner Meister jener Zeit standen den römischen wesentlich an Kraft und Kühnheit nach. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei dem sichtlichen Verfall des toskanischen Staates unter dem Großherzog Kosimo III. (1670—1723) war die Bauthätigkeit eine geringe. Nur die Erneuerung von S. Ambrogio (1716) durch den Bildhauer *Giovanni Battista Foggini* (geb. zu Florenz 1652) wird genannt, einen Meister, dessen Altar an der Capella S. Sacramento im Dom zu Pisa schon stark klassicistische Färbung besitzt. Von ihm dürfte auch der noch in den Formen ächt florentinische, doch schon sehr magere Palazzo Giuccardini (1726) sein. Der ganz krausen Architektur des *Antonio Ferri* an der stattlichen Treppe des Palazzo Corsini, der bedeutendsten in Florenz, geschah schon Erwähnung.

Ferner tritt *Fernando Ruggieri* in den Vordergrund, jener Künstler, der durch die Herausgabe des Studio d'Architettura civile (1724) uns mit feinem Verständniß in die Kunst der Stifter der heimischen Schule, eines Michelangelo, Ammannati und Buontalenti einführt und gerade durch die Wahl der von ihm im Stich wiedergegebenen Gegenstände einen vorurtheilsfreien Sinn für die ihnen eigenthümliche Schönheit beweist. Er scheint in der nunmehr folgenden Zeit österreichischer Herrschaft der bevorzugte Künstler gewesen zu sein. Schon 1736 erneuerte er das Innere der Kirche St. Felicità, an der das edel gebildete,

zierlich abgetheilte und bemalte Kuppelgewölbe das Befte ift. Die Dekoration der Kapellen ift wenig erfreulich, trotz der aufgewendeten formalen Pracht. Welchen Antheil er an der Fortführung von *Carlo Fontana's* Palazzo Capponi befitzt, den er gemeinfam mit *Cecchini* leitete, ift nicht zu entfcheiden.

Die größte künftlerifche Aufgabe jener Zeit, den Bau des für den Einzug Franz I., des Gemahls der Maria Therefia, errichteten Triumphbogens an Porta San Gallo (1745), fchuf ein Franzofe Namens *Jadot* oder *Giadod?*) in den Formen, die zu jener Zeit in Nanzig die gebräuchlichen wurden. Ein jüngerer Meifter *Giovanni Ruggieri* errichtete nach einem Brande des alten Baues die Kirche del Carmine (1782), welche *Giulio Mannaioni* (1782) vollendete.

Noch in diefer fpäten Zeit zeigt fich in dem freundlich hellen Bau das letzte Ausklingen der Schule Buontalenti's, obgleich die fchneidige Kraft des Profils zu fchüchterner Behandlung herabfank. Aber es ift immerhin beachtenswerth, hier wie an der verwandten Kirche S. Frediano in Caftello, einem Bau im Grundriß des Gefù zu Rom, oder am Palazzo Schneiderff am Lungharno zu beobachten, wie noch alle jene Kunftmittel des Barock verwendet wurden, gefchickte Vermifchung von Plaftik und Malerei, Ueberfchneidung der Architektur durch Wolkenmaffen, malerifche Erweiterung des Raums, Kurven in Grund- und Aufriß — zu einer Zeit, wo fonft in der ganzen Welt und felbft faft in ganz Italien der ftarrfte Klafficismus herrfchte.

Das find die letzten Spuren einer großen architektonifchen Vergangenheit. Durch drei Jahrhunderte hatte die unvergleichliche Stadt fich als hervorragende Führerin der Renaiffanceentwicklung gezeigt. Die Kraft war erlahmt. Florenz verfank in künftlerifche Stumpfheit. Selbft, als noch einmal das geiftige Leben Italiens in Begeifterung für die fcheinbar neu entdeckte Antike aufflackerte, fand fie in Florenz keine Stätte mehr. Dem ungeheuren Kraftaufwande folgte ein tiefer fchwerer Schlaf.

Es ift nicht nachweisbar, wie jener *Antonio Maria Ruggieri* mit der Florentiner Familie in Verbindung fteht, welcher den Palazzo Cufani, jetzt Comando della Divifione militare zu Mailand (Fig. 196) errichtete, eines der gewaltigften Werke der fpäteren Barockzeit Italiens.

Der quadratifche, an zwei Seiten von Arkaden auf gekuppelten Säulen umgebene Hof hat in feiner fchweren, wuchtigen, mit ftolzem Konfolengefims bekrönten Architektur noch eine Verwandtfchaft mit den Bauten des Ricchini. Die Façade aber giebt dem Palazzo Doria in Rom

an gewaltſamer Behandlung der Formen wenig nach. Die Seitenriſalite haben beide Obergeſchoſſe durchſchneidende Pilaſter mit willkürlich nach Art der Kompoſita gezeichneten Kapitälen. Die Portalgewände ſtehen mit ihren Pilaſtern und Rundſtäben übereck, tragen im Bogen ſich vorbauende Balkone. In den Fenſterverdachungen, in allen Details wirken die kräftigſten Schatten, die keckſten Krümmungen, die ſonderlichſten Geſtaltungen. Auch das Hauptgeſims beleben ähnliche Bildungen, wie am Palazzo Doria, nur hinſichtlich des Profiles hält ſich Ruggieri, trotz großer Freiheiten, etwas mehr an das überkommene Schema. Zahlreiche weitere Bauten in Mailand und ſeiner Umgebung gehören wohl demſelben oder doch geiſtesverwandten Künſtlern an. So in Mailand ſelbſt der Palazzo Sormani Andreani von *Francesco Croce* mit wohldurchdachtem, auf unregelmäßigem Grundſtück entwickeltem Riß, rechtwinkligem, einfachem Säulenhof, dafür mit um ſo reicherer Vorderfront, die von einem breiten Segmentgiebel nicht eben glücklich überdeckt wird. Der feine Wechſel derber und ſchlichterer Formen, die verſchmitzt durchgebildeten Profile, das geſchickte Zuſammenfaſſen der ganzen dekorativen Kraft auf den dem Corſo di Porto Vittorio zugewendeten Bautheil ſind künſtleriſche Vorzüge dieſes Werkes.

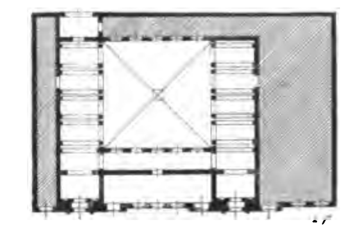


Fig. 196. Palazzo Cuſani zu Mailand. Grundriss.

Der gleichfalls nur zweigeſchoſſige Palaſt neben S. Aleſſandro, jetzt Ginnaſio reale, bei dem ſich alle dekorative Pracht auf die Ausbildung von Thor und Fenſter vereinigt, die Geſimſe dagegen vernachläſſigt ſind; das höchſt ſehenswerthe, im blühendſten Barock ausgeſchmückte Portal des Palazzo Trivulzio; namentlich aber der mächtige Palazzo Litta, deſſen ſtrengerer, von gekuppelten toskaniſchen Säulen umgebener Haupthof mitſamt der prachtvollen dreiarmigen Treppe vielleicht — ſicher aber nicht der ganze Palaſt — von *Ricchini* oder aus ſeiner Schule ſtammt, zeigen dieſelbe Richtung in klaſſiſcher Ausbildung. Die gewaltige, faſt 60 Meter lange Front iſt ähnlich wie jene des Palazzo Cuſani gegliedert, im Detail jedoch noch wilder, über dem Hauptgeſchoß von einem keck geſchwungenen Giebel bekrönt. Die Balkone des erſten Stockwerkes und über den das Thor einfaſſenden Atlanten, die Zeichnung der Verdachungen in gebrochenen und geſchwungenen Linien, die Behandlung des Profiles, alle Kunſtgriffe, um die ganze Front in ſcheinbar ſchwingender Bewegung zu erhalten, ſind hier auf das Reichlichſte in Anwendung gebracht. Wieder zeigt ſich der geiſtige Zuſammenhang des italieniſchen mit dem Süddeutſchen Barockſtil hier in unverkennbarer Weiſe.

Im Kirchenbau ift ein Gegenftück zu diefen Palaftbauten an der ihrem Namen nach mir unbekannten Kirche der Via Durini und an S. Francesco da Paolo (1728) geboten. Die Grundform beider ift ähnlich: ein Oval, das durch 6 Paare gekuppelter Pilafter abgetheilt und durch die Vorhalle und den Altarraum, fowie feitlich durch je zwei Kapellen erweitert wird. Das Eigenartige ift, daß bei letzterer der Pfeiler in der kleinen Achfe nach der Mitte vorgezogen, übereck geftellt und nach vorn abgerundet wurde, fo daß man die Grundform der Kirche nicht unpaffend mit einer Violine verglich. Es wird nachzuweifen fein, daß diefe eigenartige Grundrißform in Deutfchland früher gefchaffen wurde, als jenfeits der Alpen. Beide Kirchen haben auch doppelt gefchwungene, jedoch unfertige Façaden.

Im benachbarten Brescia wirkte ein etwas weniger phantafiebegabter, aber nicht minder nach barocken Effekten ftrebender Künftler. Der Hauptbau ift das jetzige Liceo Arnoldo (früher Palazzo Bargniani) mit einer großartigen, an Guarini mahnenden, von frei gefchwungener und zierlich ftukkirter Flachdecke überwölbten Säulenvorhalle, dagegen auffallend unfreier, fchluchtartig enger und hoher Treppe, mit einem ziemlich nüchternen, namentlich in feinem faft würfelartigen Verhältniß ungünftig geftaltetem Feftfaal, um den in halber Höhe ein Balkonumgang in wild gefchwungenen Linien führt. Die Hoffaçade ift ein ganz rohes Werk, die Vorderfront beeinträchtigt durch die unverkennbare Mühfeligkeit, mit der immer neue Motive gefucht wurden, durch die Maffigkeit der Profilirung, die jener im Palazzo Cufani nahe verwandt ift.

Von derfelben Hand, die hier in einzelnen Details, namentlich den nach außen fich aufbäumenden Halbgiebeln über den Fenftern des dritten Stockwerkes, an die Florentiner, in der eigenthümlichen Behandlung der Verdachungen des Hauptgefchoffes, nämlich der Verwerthung der vielfach verkröpften Gewände zur Zeichnung eines reichen Linienfpieles an die Römifche Schule fich anlehnt, ift der Palazzo del Comando militare, der, wieder mit einem fchön angeordneten Hof, ftattlicher Vorhalle und Thor verfehen, in feiner inneren Einrichtung dem vorigen völlig ähnelt. Auch hier hat der Feftfaal jene unwohnlichen Verhältniffe und eine derbe unerfreuliche Bemalung, weifen auch die Treppen, deren eine zweiarmig, die andere bei gleicher Gefamtbreite dreiarmig angelegt ift, infolge der außerordentlich gefteigerten Stockwerkhöhen jenen fchluchtartigen Charakter auf.

Aehnlich ift der Palaft an der Weftfront der Piazza Nuova, welcher außer den barocken Fenfterverdachungen und der nunmehr ganz nach Art Valvaffori's behandelten Profilirung, mit dem vorigen auch die malerifch behandelte Eckquaderung gemein hat. Im nicht vollendeten Innern

iſt die ſtattliche, doch unverzierte Treppe, aber auch die erſchreckend rohe Dekoration des Feſtſaales bemerkenswerth. Die Wände des letzteren ſind durch großes, ganz willkürlich geſchwungenes Rahmenwerk für Fresken abgetheilt, die für ein großes Bild eingerichtete Decke wurde in der Form oder beſſer Unform einer tiefen Mulde gewölbt. Hierher gehören ferner der Palazzo Sigismondi, mit vornehm-einfachen älteren Theilen und namentlich reich geſchmückter Treppe, ſchwererem Barockſchmuck von Façade und Portal; die Rückfront eines der Paläſte des Corſo Vittorio Emanuele an Via Fiori, in ſchon flauer Behandlung des Ornamentalen, beſſerer der Profile, von bunter Wirkung, und zahlreiche andere kleine Bauten mehr.

In Novara ſchließt ſich die Façade des Palazzo Bellini, deſſen hübſche Innendekoration zu den wenigen an franzöſiſches Rococo mahnenden Arbeiten Oberitaliens gehört, namentlich aber der große, in den Hauptformen trotz der lebhaft bewegten architektoniſchen Details etwas trockene Palazzo Foſſati, jetzt Comando militare, dieſer Richtung an. Die Vorzüge jener Anlagen, den ſtattlichen Säulenhof und die breite Entfaltung verbindet der letztere mit einer etwas ſtrengeren Profilirung, namentlich einfacherem Hauptgeſims.

In den oberitalieniſchen Städten, vorzugsweiſe aber in Brescia, Verona und Mantua machte ſich wider die von den großen Kunſtcentren Italiens angegebene Stilrichtung eine Gegnerſchaft geltend. Es entwickelte ſich hier in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine eigenthümliche, dekorativ-plaſtiſche Architektur, welche wiederum außerordentlich viel Verwandtes mit der gleichzeitigen deutſchen Kunſt hat. Selten wagt ſich dieſelbe an große Aufgaben; meiſt iſt es die Ausſchmückung kleiner Wohnhäuſer, die ſie mit Geſchick aber doch meiſt wenig bekümmert um die architektoniſchen Formen durchführt. In Brescia knüpft ſie an die verſchiedenſten Schulen bis hinauf zu Palladio und Sanſovino an. Es ſind eben die ganz Italien durchziehenden Maurer und Stuckatoren, welche hier von den in der Fremde erlernten Fertigkeiten auf eigne Hand Zeugniß ablegen, die rein praktiſch zur Kunſt herangebildet, ohne viele Wahl, doch mit entſchiedenem Können die Erinnerungen eines arbeitsreichen Lebens verwerthen.

Der unfertige Palazzo Martinengo zu Brescia dürfte hierfür der beſte Beleg ſein. Das Thor an der ſonſt, gleich dem ſtattlichen Säulenhof, palladianiſch ſtrengen Façade iſt ſanſoviniſch in der zierlichen Behandlung des Plaſtiſchen. Das breite Gewände und die Archivolte werden von je zu zweien auftretenden Quadern unterbrochen. Da aber die Mauerſtärke nicht genügte, um dieſer kräftigen Architektur die gehörige Tiefe zu geben, wurde eine künſtliche Perſpektive derart an-

geordnet, daß die Fugenlinien der Quadern nach innen zu koncentrifch zufammenlaufen, alfo mittelft der Reliefplaftik der Eindruck einer perfpektivifchen Zeichnung nachzuahmen verfucht wurde.

Die ähnlichen Verfuche Bernini's, dem Bau den Eindruck größerer Tiefe und dadurch ftärkerer Wirkung zu geben, find kaum älter als diejenigen des unbekannten Meifters der oberitalifchen Kleinftadt, die hier auch nicht vereinzelt ftehen, fondern fich vielfach, befonders hübfch an einem Haufe Nr. 235, dem Vicolo Candia gegenüber, wiederholen.

Ein Rundgang durch Brescia führt fomit die verfchiedenften Stile in Erinnerung: das Seminario Vescovile, ein derber Bau mit Ruftikafenftern, deren Schlußfteine aus ungefchickt und fchwer gebildeten Köpfen beftehen, weckt Erinnerungen an die Außenfaçade des Palais Waldftein in Prag, das 1621 *Giovanni Marini* aus Mailand errichtete. Eine Fortbildung desfelben ift der große Palaft Via St. Maria Calchera Nr. 368, deffen Fenfter in flott gefchwungenen Stucklinien umrahmt find, deffen Thor übereck geftellte, nach oben fich verbreiternde, alfo hermenartige Pilafter einrahmen und deffen prachtvoller Thürklopfer hier erwähnt werden foll. Der hübfche Durchblick von dem Säulenhof zum Garten, durch eine beluftigend gezeichnete Arkade zeigt einen entwickelten Sinn für malerifche Auffaffung. Jene übertriebene Vorliebe für Stuckirung, das Ueberfüllen mit Grotesken, Rankenornament und Gehängen, das vielen deutfchen Bauten der Zeit um 1680 eigen ift, findet fich an dem zwar merkwürdigen aber keineswegs fchönen Häuschen Via Marfala Nr. 2557; ein Anklang an die Vorliebe für dekorative Ruftika nach Florentiner Sitte an dem ausgedehnten Gebäude Via S. Antonio Nr. 2035. Häufer, deren Grundform an franzöfifche Hôtels erinnert, treffen wir in der Via Fiori.

Selbft in die Stadt Palladio's, nach Vicenza, dringt das empirifche Wefen der „stuccatori" ein; ja, hier fcheinen fie ihre Triumphe über den Klafficismus mit befonderer Ausgelaffenheit zu feiern.

Der merkwürdigfte Bau wilder Barockdekoration ift der Palazzo Montanari, jetzt Milan-Maffari (1686) von *Paolo Guidolin* (ficher nicht, wie meift angegeben wird von Aleffandro Vittoria; geft. 1608). Schon die Façade zeichnet fich durch die dem fogenannten Haufe des Palladio entlehnte Idee aus, die Achfe für Freskenmalerei fenfterfrei zu halten und das Portal feitlich zu verlegen. Der Hof dagegen, namentlich eine Pfeilerarkade und darüber eine Loggia dem Eingang gegenüber, zeigte die tollften Dekoratorenkunftftücke: vorhangartig gefchweifte Bogen, verfchrobene Drachen, Hochrelieffiguren in den Zwickeln u. dergl. Das Prunkftück der Ausfchmückung mit Stuckwerk ift aber das Innere der Loggia. In kleinem Raum find zwifchen Trophäen, Ranken, Schilden,

Büften, in Nifchen, am Gewölbe, den Pfeilern etc. nicht weniger als 46 lebensgroße Putten, 18 weibliche Statuetten, ebenfoviele kameenartig gemalte Kartufchen und außerdem noch eine Herkulesftatue angebracht, ein buntes Ragout von Formen, die einander an kecker Wirkung zu übertreffen beftrebt fcheinen. Die noch immer überreich gefchmückte Treppe fcheint mäßig gegen diefe finnlofe Kraftvergeudung. Die Dekorationen der übrigen Räume find aus neuerer Zeit.

Von einem mehr architektonifch gefchulteren Künftler ift der große Palazzo Repeta, jetzt Banca Nazionale (1701), deffen wirkungsvolle Façade gegen S. Lorenzo bei ihrer großen Breite nur in 7 Achfen getheilt ift. Die drei größeren mittleren Fenfter trennen im Hauptgefchoß je ein, die kleineren außen je zwei jonifche Pilafter. Um den mächtigen Figuren und Emblemengruppen auf den erfteren Platz zu geben, wurde über dem Gewände noch ein befonderer Stichbogen gefchlagen, hinter den die Mauerflucht zurücktritt. Die Seitenfenfter werden unter der Laft jener Dekorationen und der mächtigen Mauerfläche faft erdrückt. Im Innern giebt wieder die Treppe die Veranlaffung zu überrafchenden Kunftftücken: aus den gemalten Wolken der Decke fallen fcheinbar Titanen in den Raum herab, die Baluftraden der Geländer find menfchliche Figuren u. f. w.

Das an baukünftlerifche Ausfchreitungen gewöhnte Mantua blieb hinter diefen Wunderwerken eines bis zur Tollheit überreizten Gefchmackes natürlich nicht zurück, ja hier fah fich der leitende Künftler fogar zu der in Italien fonft feltenen That veranlaßt, in ruhmrediger Infchrift feinen Namen an feinem Hauptwerk zu verkünden.

Es ift dies der niederländifche Maler und Architekt *Franz Geffels*, der 1680 den Palazzo Sordi vollendete und der als Stuckateur den *Giovanni Battista Barberini d'Intelvi* zur Seite hatte. Die lange, verhältnißmäßig niedrige Façade zeugt von großem Wollen nach der dekorativen Seite, doch von geringem Vollbringen. Die Fenftergewände find von leichten Quaderungen durchbrochen, Ruftikapilafter, auf denen Nichts ruht, theilen das Erdgefchoß. Ueber dem Hauptgefims erfcheinen kleine giebelartige Auffätze, die einer nordifchen Erinnerung ihre Entftehung verdanken dürften. In der Achfe erhebt fich ein drei Fenfter breites drittes Gefchoß. Der Hof ift ganz nach malerifchen Anfchauungen entworfen. Dem feitlichen Eingang gegenüber befindet fich eine Exedra mit Tropffteingrotte, Statuen, Laubgewinden und wuchtig derbem Ornament, die nur als Abfchluß für das weite, aber niedere Vorhaus dient. Eine ähnliche, von riefigen Hermen eingefaßte, befindet fich an der Langfeite des Hofes: alles ohne Symmetrie, ohne eigentliche Planung, fcheinbar nur als Ausfluß augenblicklicher Laune. Die wilde Linienführung im

ornamentalen Detail, welche hier fchon überall dem Befchauer entgegentritt, wird aber in der Folge noch nach Kräften übertrieben. Was ein barocker Stuckator aus einem vier Fenfter breiten Wohnhäuschen zu machen verftand, lehrt am anfchaulichften das Gebäude Contrada degli Stabilli 13. Die Fenftergewände überbieten an gefchwungenem Rankenwerk die keckeft modellirten Bilderrahmen jener Zeit.

Verwandt find das Liceo Virgilio, die Häufer Via S. Martino Nro. 22, 27 und 25, bei welch' letzterem, das nur drei Fenfter breit ift, ganz gegen italienifche Sitte der mächtige, reich verzierte Schornftein eine künftlerifche Rolle fpielt. Als Umbauten älterer Paläfte zeigen fich diefelben Motive am Palazzo Cantoni, Via Chiaffi 30, wo namentlich Gartenhaus und Vorhaus in wildem Rahmenwerk gefchmückt find, und an dem Haus Via Chiaffi 35. Wo aber die Art des Barberini fich mit jener der nun ganz verrohten Schule Giulio Romano's mifcht, wie an dem Haus Via Chiaffi 45, erfcheinen Formen, die nur mit aztekifcher Kunft verglichen werden können.

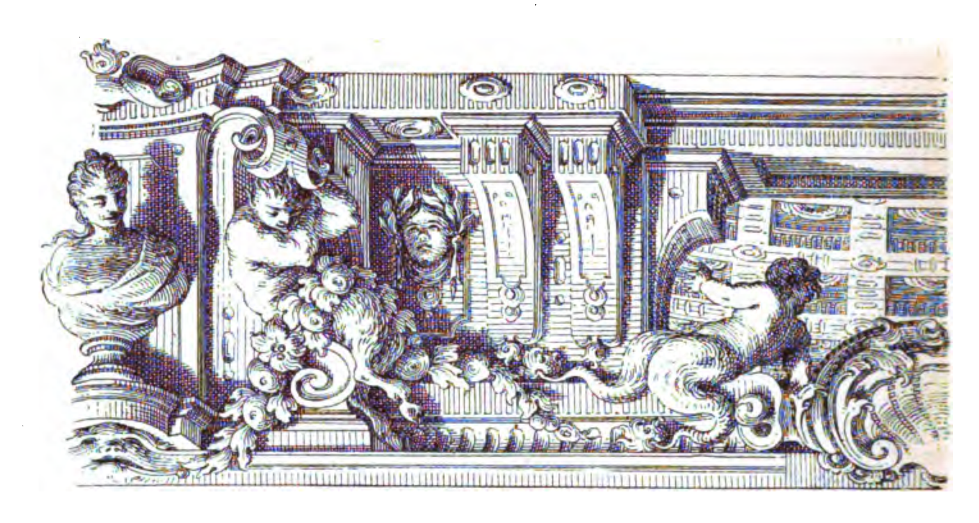
In Cremona, wo Barberini an S. Agoftino gewirkt hatte, ehe er in Mantua nachweisbar ift, mahnen an ihn meines Wiffens nur zwei Façaden-Umbauten: die des Palazzo Spanga, deren abfcheuliche Formen felbft durch die fchöne, wohl von dem alten Bau ftammende Raumvertheilung nicht erträglich gemacht werden, und die durch die minder aufdringliche Form weniger unangenehme des Palazzo Raimondi (Via Bertefi). — Aber neben diefen Stuckatoren-Bauten macht fich doch hier etwas mehr das Wirken der Mailänder Schule geltend. An S. Francisco da Paolo lehnt fich S. Ilario an, deffen rechteckiger, einfchiffiger Grundriß dadurch in den gewünfchten Fluß der Linien gebracht ift, daß die Ecken abgerundet, die beiden Kapellen jeder Seite als halbe Ovale, die Pfeiler dazwifchen als konkave Kurven, der Chor als Halbkreis behandelt find. Die Profile zeigen das Bemühen, Ruggieri nachzueifern.

Aehnliche Kunftformen find in Piacenza heimifch, wo man an einzelnen Bauten die gewaltfamen Ausladungen kümmerlich in behauenen und geformten Ziegeln nachzubilden trachtete. Unter mehreren ähnlichen Werken fei ein Palaft an der Ecke der Via S. Mandella, mit großem Vorhaus, in dem 12 Säulen die Decke tragen, wüftem Detail an Façade wie Treppenhaus erwähnt. Nicht weit davon fteht ein ftädtifches Gebäude, mit 13 Achfen Front, durch zwei Stockwerke reichenden Pilaftern über rufticirtem Erdgefchoß und fchweren Barockformen. Das Tollfte ift das Detail des in wohnhausartigen Verhältniffen gehaltenen Palazzo Cofta, bei dem Rococomotive fich mit faft ganz in Kurven gehaltener Profilirung zufammen finden. Zum Klafficismus

hinüber neigt der ftattliche Palazzo Nibiani, mit hübfcher Treppe und wohlgeordnetem Hof. — Bei den meiften diefer Piacenza'er Bauten ift der Grundriß fo angeordnet, daß das Vorhaus einen heiteren Durchblick auf reiche Architekturen oder Statuennifchen gewährt. Wo es an Raum zu folchen mangelt, vertritt die Malerei die Stelle plaftifcher Kunft. Hier, wie anderwärts, find die fo entftehenden gemalten Architekturen nicht die fchlechteften und bieten einen lehrreichen Hinweis darauf, was jene Zeit zu fchaffen geneigt gewefen wäre, wenn die unerbittlichen Gefetze der Statik und des Geldbeutels nicht auch ihrem Schaffenseifer Feffeln angelegt hätten.

Beim Kirchenbau konnte jene rein dekorative Auffaffung nicht in gleicher Weife überhand nehmen, wie bei den Paläften und Wohnhäufern. Borromini'fche Vorbilder beherrfchen hier allgemein die Gemüther, ohne daß irgend ein hervorragendes Talent fich äußert. Die beachtenswertheften finden fich in Mantua: die Kirche S. Maurizio, entworfen 1609 von *Anton Maria Viani,* erhielt entfchieden wefentlich fpäter die große Façade, deren Grundrißfchwingungen wohl die stärkften Italiens find. Mächtiger noch wirkt die im Rohbau ausgeführte einfach konkav gefchwungene Façade der jetzt als Artillerieniederlage benutzten Kirche in der Achse der Piazza Virgilia, eine riefige Kouliffe vor dem fcheinbar älteren (jetzt unzugänglichen) Langhaufe, deren Krümmung hier infofern begründet ist, als durch diefelbe gefchickt die fchiefe Stellung zum Platze verdeckt wird. Der barocke, doch unbedeutende Palazzo Bianchi, jetzt Episcopio fei hier noch, als jener Kirche ftiliftifch naheftehend, genannt.







XXI. KAPITEL.

Der Theaterbau und die Bibiena.

Auf den inneren Zuſammenhang zwiſchen Kirche und Theater wurde bereits bei Beſprechung der Kunſtthätigkeit Pozzo's hingewieſen. Das Oratorium, in welchem ſich neben dem chriſtlich-kirchlichen auch das dramatiſche Element der alten Myſterien erhalten hatte, war die Uebergangsſtufe von jener zu dieſem; der Klerus ſtand dem Theater keineswegs feindlich gegenüber. Nicht nur der weltliche Leo X. förderte es, ſondern auch der ſtrenge Carlo Boromeo duldete es gern, ſobald die Stücke nichts gegen die Religion und Sittenreinheit Verſtoßendes beſaßen. Erſt mit der wachſenden Verwilderung der Bühne entſtand eine klerikale Gegnerſchaft wider dieſelbe, welche namentlich durch den berühmten Kanzelredner und Jeſuitenpater Paolo Segneri († 1694) auf das Schneidigſte zum Ausdruck gebracht wurde. Aber ſchon lange hatte die Kirche von der Oper die muſikaliſche Ausſtattung der Oratorien herübergenommen, namentlich ſeit im Aleſſandro Scarlatti die weltliche und geiſtliche Muſik ſich begegneten und vorher Giacomo Cariſſimi, der Meiſter der Meſſen, Cantaten und Oratorien, die Geſetze geſchaffen hatte, nach welchen nunmehr die Opern komponirt wurden. Die Azione sacra dieſes Meiſters in den Kirchen entſpricht dem Teatro sacro des Pozzo; Kirche und

Theater begannen fich zu verfchwiftern, feit im Theater mehr und mehr die edlen Geifter künftlerifche Anregung fuchten und die Kirche mehr und mehr an die Schauluft der minder Gebildeten fich wendete.

Die Gefchichte der italienifchen Bühne ift fchon öfter Gegenftand gelehrter Unterfuchung gewefen. Stets hat man der Oper als einen bitteren Vorwurf nachgefagt, daß fie auf die fcenifchen Ausftattungen über Gebühr Werth gelegt habe, ja daß von den Theatermafchiniften die Kunft verdrängt worden fei. Leider fehlt es aber noch ganz an Unterfuchungen über die dekorative Ausftattung der Bühne, die man feit Richard Wagner und feit dem Wiedererwachen des Gedankens, daß künftlerifches Wohlbefinden nur in künftlerifch wohlgeordnetem Raume möglich ift, doch nicht mehr fo verächtlich behandeln follte, als dies bisher gefchah. Die „Schauluft" wird in den Literaturgefchichten zumeift als eine Begierde niedrigerer Seelen dargeftellt. Aber wer die Theaterdekorationen der Barockzeit fieht, wer weiß, daß im 17. Jahrhundert, nach der Zeit Michelangelo's und Rafael's, die Baukunft und die Malerei die vorherrfchenden Kunftformen waren, ebenfo wie es heute nach Goethe und Beethoven Dichtkunft und Mufik find, der wird mit mehr Aufmerkfamkeit die Idealentwürfe betrachten, welche ein bauluftiges Zeitalter auf den Bühnen fich vorführte, der wird zugeftehen, daß die Zufchauer von damals, die eben mehr von der Schönheit des architektonifchen Entwurfes verftanden und bei gelungenen Darftellungen daher auch mehr zu denken wußten, als unfer Publikum, nicht eben fo kunftverlaffen waren, wenn fie dem Geklimper Marini'fcher Liebelei mit halbem Ohre zuhörend, mit dem Auge künftlerifche Schöpfungen von folcher Kühnheit genoffen, daß diefelben in feftem Material auszuführen deren eigene Großartigkeit verbot.

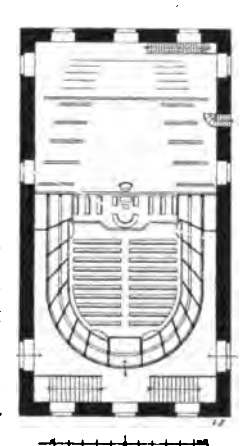


Fig. 197. Früheres Theater zu Hannover. Grundriss.

Von den Tagen des Buontalenti an beginnt der künftlerifche Zug in der Theaterdekoration ein allgemeiner zu werden.

Des Florentiner Meifters Nachfolger, hinfichtlich des Ruhmes ein Neuerer der fcenifchen Anordnungen zu fein, war *Giacomo Torelli* (geb. zu Fano 1608, † 1678). Als Mittelsmann darf jener *Francesco Guitti* gelten, welcher im Karneval 1638 in Ferrara die Aufführung leitete und ihre Darftellung im Stich herausgab. An feinen Blättern erweift fich, daß eine direkte Verbindung zwifchen Scene und Publikum, wie fie zu Vicenza beftand, noch für erwünfcht galt, da zu der von triumphbogen-

artiger Architektur umgebenen Bühne eine breite Freitreppe führte. Aehnlich fchuf *N. Michetti.* Torelli errichtete zunächft in feiner Vaterftadt einige Mafchinen für die Bühneneinrichtungen, von denen Kunde nach Venedig drang. Dorthin berufen, bewährte er fich auf's Neue. Seine Erfindungen wurden durch den Stich der Allgemeinheit zu eigen gemacht. Leider kenne ich nur Einzelnes von diefen Blättern. Namentlich überrafchte die am Theater S. Giovanni e Paolo angebrachte Mafchine, durch die es gelang, mit einem Schlag durch mit Gewichten befchwerte Hebel und Winden die ganze Scene zu verändern, eine Einrichtung, die fchnell auf allen Bühnen Eingang fand. Auch nach Paris an den Hof Ludwig XIV. wurde er gerufen, wo er vielbefchäftigt bis 1662 blieb. So richtete er beifpielsweife für Corneille deffen „Andromeda" zu größter Zufriedenheit des Dichters ein. Die Stiche, welche er herausgegeben, lehren, daß er der Florentiner Schule, namentlich Poccetti, nicht fern ftand. Nach Fano zurückgekehrt, erbaute er dort, unterftützt von fünf Patriziern der Stadt, auf gemeinfame Koften das noch erhaltene Teatro della Fortuna, das durch ganz Europa einen Ruhm durch den phantaftifchen Reichtum feiner Dekorationen erwarb. Es heißt, daß, als 1699 das kaiferliche Theater in Wien in Flammen aufging, Kaifer Leopold ihn zum Wiederaufbau und kurz vor feinem Tode noch Ludwig XIV. abermals nach Paris berufen habe, in der Abficht, von ihm das Theater in Verfailles errichten zu laffen. Die Nachricht, daß er bereits 1678 geftorben fei, widerfpricht jedoch diefen Angaben. Es ift höchft bezeichnend, daß, wie Milizia erzählt, der Künftler teftamentarifch feftftellte, an feinem Todestage folle alljährlich zu S. Pietro in Valle in Fano, feiner Begräbnißkirche, ein von ihm ausgeführter Katafalk aufgerichtet werden: die Erinnerung an fein glänzendes aber vergängliches Wirken follte wenigftens durch ein Legat feftgehalten werden.

Der Schule Torelli's gehören verfchiedene auch in Deutfchland thätige italienifche Künftler an. So *Tomaso Giusti,* welcher 1686 das jetzt verfchwundene Theater zu Hannover fchuf (Fig. 197), einen in Fachwerk errichteten, fchlichten Bau, bei dem der Zufchauerraum die Grundform eines nur wenig geftelzten Halbkreifes hat. Das Parterre war wagrecht, drei dasfelbe umgebende Stufen führten zu einem von einer Baluftrade eingefaßten Sitzplatz, hinter welchem fünf Ränge zu je 19 Logen mit immer mehr zurückweichenden Grundlinien der Brüftung auffteigen. Vor diefelben bauten fich die Eck- und Mittellogen balkonartig. Die Bühne war von einer ganz außerordentlichen Tiefe.

Aehnlich dürfte etwa das 1802 abgebrochene Opernhaus in München gewefen fein, welches 1658—1662 *Francisci* (vielleicht identifch mit *Francesco Saturini*, dem Erbauer der Bucentaur auf dem

Starenberger See 1662?) angeblich nach dem Vorbild des Vicentiner Theater's ſchuf.

An Torelli ſchließt ſich in Italien die Familie der *Galli Bibiena* an, welche nun ihrerſeits die Theatermalerei und den Theaterbau zu der höchſten Stufe, zu einer künſtleriſchen Vollendung brachte, wie ſie nie wieder erreicht wurde.

Der Stammvater dieſes Kreiſes außerordentlicher Künſtler, *Giovanni Maria Galli,* genannt *Bibiena,* (geb. zu Bibiena 1625, † 1665), war ein Maler aus der Schule des Francesco Albani. Zum beſſeren Verſtändniß der Familie ſei die Geſchlechtstabelle gegeben.

Giovanni Maria.

Ferdinando.			*Francesco.*	*Maria Oriana* Malerin.
Alessandro.	*Giuseppe.*	*Antonio.*	*Giovanni Carlo.*	
	Carlo.			

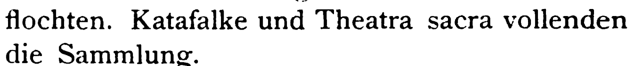
Ferdinando Galli Bibiena (geb. zu Bologna 1657, † daſelbſt 1743), kann als der Vollender der Stilrichtung ſeiner Familie gelten. Er trat zunächſt in die Dienſte des Herzogs Ranuccio II. Farneſe (1646—1694), welcher zu Parma reſidirte. Hier ſchuf er die Villa zu Colorno, deren Anlage gerühmt und deren Gärten als besonders köſtlich geprieſen werden. Bald wendete er ſich aber der Theaterarchitektur zu, für welche er eine Reihe der koſtbarſten Entwürfe lieferte. Eine Sammlung derſelben wurde durch *Pietro Giovanni Abbati* im Stich herausgegeben (nach 1703)[1]).

In den zahlreichen Blättern dieſer Werke zeigt ſich Bibiena als der größte Meiſter barocken Raumentwurfes. Er giebt ſich dem Rausch des Schaffens hier um ſo feuriger hin, als ihn die Geſetze der Statik, alle jene tauſend den Schaffensdrang der Architekten hemmenden Nebenumſtände und Bedenken nicht behindern. Gewaltige Säle, kühn gedachte Deckenentwicklungen, Durchblicke von maleriſcher Wirkung, eine Fülle des ſelbſtändigſten, bald beſcheideneren, bald rückſichtslos wilden, den lombardiſchen Stuckatoren an krauſem Schwulſt nichts nachgebenden Details, eine unermüdliche Schöpferkraft, der ein ganzes Zeughaus barocker Ideen zu unbeſchränkter Verfügung ſtand, erfüllen jene Blätter. Alte Gedanken kommen zum Vorſchein. So tauchte wieder die häßliche, zuerſt von Michelangelo an den Fenſtergewänden von St. Peter und an der Porta Pia angewendete Form der Giebel oder Ueberwölbungen auf, welche aus drei Seiten des Achtecks gebildet iſt;

[1]) Varie opere di Prospettiva, Bologna.

ja ſelbſt die ernſt und würdig behandelte Gothik alter Feſtungswerke findet in einem dieſer Entwürfe Platz, wie denn auch, den betreffenden Stücken entſprechend, das Bauernhaus zur Darſtellung gelangt. Es ſind dies bemerkenswerthe Zugeſtändniſſe des Architekten an die damals beliebten Darſtellungen von heiligen Gegenſtänden, Legenden etc.

Neben dieſen Theaterarchitekturen ſpielen in Ferdinando's Kupferwerk die Darſtellungen von für Kirchen und Säle berechnete Deckenentwürfe im Sinne Pozzo's eine bedeutende Rolle. Die perſpektiviſchen Künſte des Meiſters, ſeine Unbedenklichkeit gegen ſtatiſche Unmöglichkeiten, aber auch ſeine geiſtvolle Schaffensart ſind hier wieder zu finden. Nur ſind hier mit Abſicht wuchtige Bauformen, die ſchweren Säulen des Pittihofes und ähnliche Motive in die gemalte Architektur verflochten. Katafalke und Theatra sacra vollenden die Sammlung.



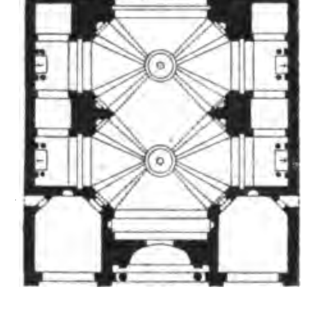


Fig. 198. S. Antonio Abate zu Parma. Grundriss.

Der Luſt an hoher Prachtentfaltung konnte Fernando bei den groſsen Feſten fröhnen, zu deren Anordnung ihn König Karl III. von Spanien heranzog. Er ſchuf die Dekorationen bei der zu Barcelona (1708) abgehaltenen Vermählungsfeier des Fürſten mit Eliſabeth von Braunſchweig-Lüneburg. Wie derſelbe 1711 als Karl VI. zum Kaiſer gekrönt worden war, berief er den italieniſchen Künſtler als erſten Baumeiſter und Proſpektivmaler zu ſich, als welcher er in Wien den künſtleriſchen Veranſtaltungen gelegentlich der 1716 erfolgten Geburt des jung verſtorbenen Erzherzogs Leopold vorſtand. Später zwang ihn der Zuſtand ſeiner Augen, nach Bologna zurückzukehren. Von ſeiner Wirkſamkeit in Oeſterreich wird noch zu ſprechen ſein.

Jedoch hinderte ihn ſein Leiden nicht, ſich nunmehr auch in der praktiſchen Architektur noch thätig zu erweiſen. So ſchuf er in Parma die Kirche S. Antonio Abate (Fig. 198), in der er ſeinem Drang nach eigenartiger Geſtaltung freien Lauf ließ. Der Bau iſt in ſeinen Grundmotiven einfach: ein rechtwinklich oblonges Schiff mit abgeſchrägten Ecken und je zwei tiefen rechtwinklichen Kapellen an der Langſeite. Zwiſchen dieſen tritt aber der Mittelpfeiler übereck den Abſchrägungen entſprechend vor, ſo daß das Gewölbe ſich ſcheinbar in zwei Kuppeln theilt. Dieſe Anordnung kommt zuerſt in Franken und Böhmen vor und dürfte daher eine Erinnerung aus Deutſchland ſein. Die Kappen zwiſchen den Kuppeln ſind reich und derb ſtuckirt und mittelſt breiter ornamentaler Oeffnungen durchbrochen, ſo daß man durch

dieſelben auf ein zweites höher gelegenes, in friſchen, etwas bunten Farben mit Wolken, Engeln und Heiligen bemaltes Gewölbe ſieht. Aehnlich iſt die Ueberdeckung des Chores angeordnet. Der Gedanke der künſtlichen Erweiterung des Raumes hat alſo hier eine neue Form erhalten. Der Eindruck, als blicke man in den geöffneten Himmel, als ſeien die Heiligen bei dem Gottesdienſte leiblich gegenwärtig, wird durch die ausgeſuchteſten Mittel angeſtrebt. Aber je weiter die Architekten in denſelben gingen, je realiſtiſcher ſie die Frage auffaßten, je mehr ſie der Malerei in ihrer Abſicht zu täuſchen behülflich waren, um ſo deutlicher erfaßt uns die Erkenntniß, daß der einzige Getäuſchte eben der Künſtler ſelbſt iſt. Hierbei überraſcht doch an ſo gewandtem Künſtler das Ungeſchick, mit welchem Ferdinando hier vorging, da er nicht verhindern konnte, daß man durch die Oeffnungen

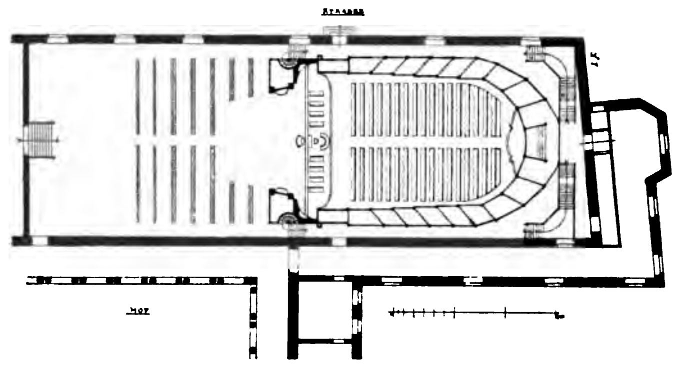


Fig. 199. Teatro reale zu Mantua. Grundriss.

des unteren auch die an die Wirklichkeit erinnernden Konſtruktionstheile des oberen Gewölbes ſieht. Auf die Praxis übertragen, fügten ſich die Entwürfe eben nicht ſo bequem dem Willen des Architekten als in den Theaterperſpektiven. Die ſonſtige Architektur iſt matt und ſaftlos, bemerkenswerth nur das Thormotiv, eine ſtattliche joniſche Pilaſterſtellung mit einer eingeſtellten, gleichfalls joniſchen Ordnung. Im Mittel unter dem Hauptgiebel trägt dieſe einen Bogen, welcher einer zum Eintritt einladenden Exedra Raum giebt.

Ein zweites, weitaus anziehenderes Werk Ferdinando's iſt der Arco del Meloncello, ein Korbbogen, welcher die von Porto Saragozza zu Bologna nach Oſten führende Landſtraße für den nach der Wallfahrtskirche St. Madonna di S. Luca führenden Arkadengang überbrückt und darüber ein geiſtreich entworfener offener Rundtempel, zu dem ſeitliche toskaniſche Säulenhallen führen: die Uebertragung der in der Theaterdekoration geübten Kunſt wirkungsvolle Abſchlüſſe der Perſpektive zu

bieten auf die freie Natur und den Monumentalbau. *Carlo Francesco Dotti* führte den Bau aus.

Eine von Ferdinando's letzten Arbeiten war das Teatro reale zu Mantua (Fig. 199)[1]), welches *Andrea Galluzzi*, von dem ich fonft nur die Darftellung eines reichen 1720 für einen franzöfifchen Prinzen errichteten Katafalks kenne, 1735 vollendete. Wir fehen ein langes Rechteck mit ftarken Umfaffungsmauern, deffen Einbauten ganz in Holz ausgeführt find. Etwa in der Mitte das Profcenium; davor das Orchefter; die Zugänge zum Parterre befinden fich zu beiden Seiten und in der Achfe, über allen dreien erheben fich Logen, die fich in mehreren Gefchoffen in geftreckter Hufeifenform um das Parterre legen. Immer noch find diefelben, wie im antiken Theater, architektonifch gefondert von dem Profcenium. Die Bühne ift fehr tief. Es fcheint im ganzen Bau mehr auf die praktifchen als künftlerifchen Bedürfniffe Gewicht gelegt worden zu fein, da felbft auf eine Außenarchitektur verzichtet wurde.

Ferdinando's Sohn *Alessandro Galli Bibiena* († 1760) fcheint den größten Theil feines Lebens in Deutfchland zugebracht zu haben und zwar vorzugsweife als Architekt und Profpektivmaler des kurpfälzifchen Hofes. Wir werden die Thätigkeit diefes Künftlers, der in feine Kunftart viel von deutfchem Wefen aufnahm, an anderer Stelle zu befprechen haben.

Auch *Giuseppe Galli Bibiena* (geb. 1696, † zu Berlin 1757), verbrachte fein Leben faft ausfchließlich in Deutfchland, nachdem er unter feinem Vater in Wien feine Studien begonnen hatte. Er ift derjenige, der des Vaters Ruhm am meiften zu verbreiten und fortzupflanzen beftimmt war. Schon 1723 fchuf er die Dekorationen zu einem großartigen Fefte des kaiferlichen Hofes in Prag, von dem uns Kupferftiche erhalten find. Es wurde unter freiem Himmel ein Theater aufgeführt, das wichtige Auffchlüffe über das Ideal eines folchen gab, da bei dem Mangel der in großer Spannweite fchwer ausführbaren Deckenkonftruktion der Architekt hier fich freier entfalten konnte. Der Grundriß zeigt noch ftarke Anlehnung an die italienifchen Werke des 17. Jahrhunderts. Der Saal ift oblong, nach hinten im Halbkreis gefchloffen. Nur vor letzterem ziehen fich die 16 Stufen der Arena hin. Ueber diefelben ragt eine barock lebendige Säulenarchitektur, die fich auch an den Seitenwänden hinzieht und hier Logen umfchließt. Im Vergleich zum modernen Theater nimmt dies Profcenium eine auffällig bedeutende Stellung ein. Zwifchen den beiden Flanken desfelben, in einer Breite von 110 Prager

---

[1]) Ich urtheile nach in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Originalplänen.

Fuß = etwa 32,5 Meter erstreckt sich das weite Parterre. In der Mitte desselben ist der Sitz des regierenden Herrn angeordnet. Die Stelle des Harlekinmantels ersetzen zwei im Stil des Proſceniums aufgebaute Pavillons, in denen die Singchöre Aufstellung fanden. Das Orchester

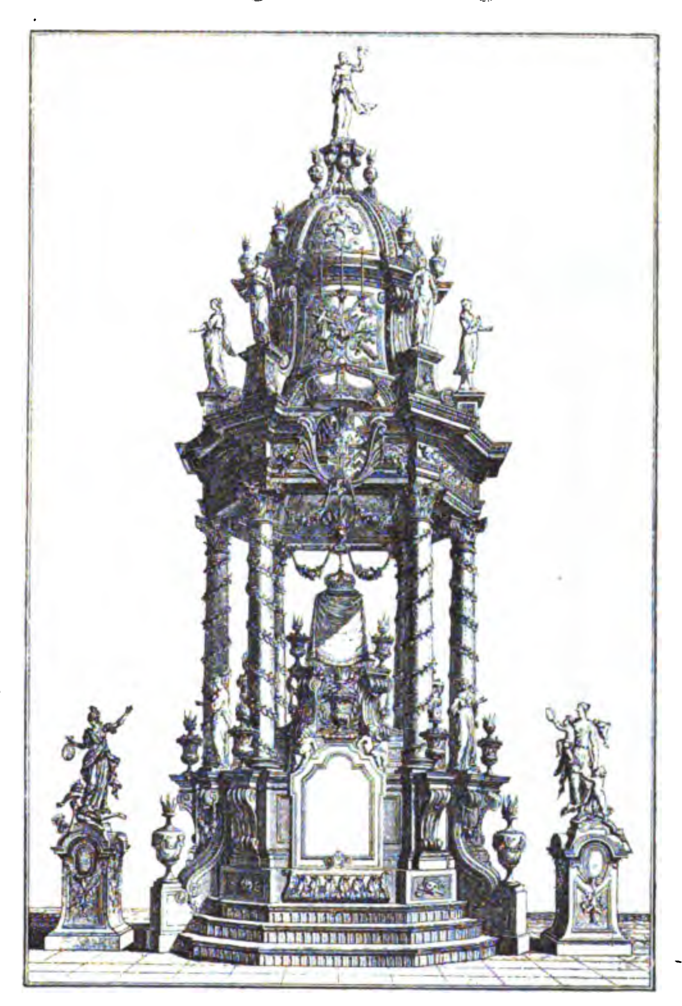


Fig. 200. Katafalk für den Erzbiſchof Karl Joſef von Trier.

trennt die Beſchauer von der Bühne, auf welcher die reichsten architektoniſchen und landſchaftlichen Proſpekte ſich ablöſten. Die Fülle der in denſelben niedergelegten Phantaſie iſt eine oft geradezu erſtaunliche. Es muß immer wieder auf dieſe Arbeiten als auch die Darſtellungen der letzten Ziele der Barockarchitektur hingewieſen werden.

Giuſeppe ließ ſeit 1740 in Augsburg ein Kupferſtich-Werk erſcheinen

„Architetture e prospettive,“ welches er Kaifer Karl VI. widmete. Diefes giebt einen Anhalt für das Wanderleben der Künftlerfamilie, die an die verfchiedenften Höfe berufen wurde, um Feftdekoration zu fchaffen. So entftand für Karl Jofef Ignaz Anton, Herzog von Lothringen, Erzbifchof von Trier, 1711 ein noch relativ einfach gehaltener Katafalk (Fig. 200), 1715 jener für König Ludwig XIV., bei dem der Aufwand bereits ein großartiger ift. Dann folgte derjenige für Pfalzgraf und Kurfürft Johann Wilhelm, welcher zu Düffeldorf 1716 ftarb. Die großartigften Veranftaltungen fanden in Dresden ftatt, als der Kurprinz, fpäter König Auguft III., fich 1719 mit der öfterreichifchen Prinzeffin Maria Jofepha vermählte. Dort hatten kurz vorher (1718—1719, zwei venetianifche Künftler *Alessandro* und *Girolamo Mauro (Mauri?)* den Bau des 1849 abgebrannten Opernhaufes vollendet (Fig. 201). Der Grundgedanke desfelben bot nichts Neues, doch dürfte vorher kaum ein Werk von gleicher Durchbildung im Detail entftanden fein. Der Saal beftand aus einem Oval, deffen eine Spitze durch das reich ausgebildete Profcenium abgefchnitten wurde. Um das Parterre legten fich wie damals üblich einige Stufen, hinter welchen erft die Logenränge auffteigen. Jede Loge hatte für fich einen Balkon. Großartig war namentlich die Hofloge in der Achfe des Theaters ausgebildet, deren Balkon weit auslud und von den übrigen völlig unterfchieden war. Denn wenn gleich der Ehren-Sitz des Herrfchers, der Hofherren und Minifter noch im Parterre fich befand, fo war doch die mittlere Abtheilung des erften Ranges auch für den Kurfürften und König vorbehalten, während den Hofdamen die feitlichen eingeräumt wurden. Zu der Hauptloge aber war der Zugang durch den Südoftflügel des Zwingers, welcher damals eben fertig geworden war, fo daß diefer gewiffermaßen als Vorhalle des Theaters benutzt wurde. Die Scene ift wieder von bedeutenden Verhältniffen.

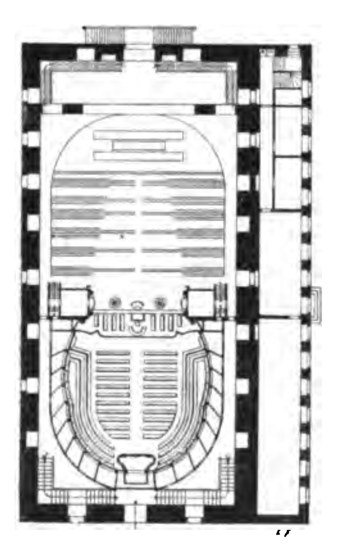


Fig. 201. Früheres Opernhaus zu Dresden. Grundriss.

Dem Aleffandro Mauro begegnen wir 1728 in Rom, wo er die Kirche S. Lorenzo in Damafo feftlich ausfchmückte.

Das neue Dresdner Opernhaus gab Bibiena Gelegenheit, feiner Meifterfchaft in der Behandlung fcenifcher Architekturen freien Lauf zu laffen. Was er hier an lichten, glanzvollen Idealräumen, an weiten Hallen, mächtigen Treppen, Rampen, Galerien u. f. w. gefchaffen, ge-

hört wohl zu den glänzendſten Darbietungen der Bühne (Fig. 202). Man wird die Kupferſtiche, welche doch in beſcheidenem Maße die Wirkung dieſer großartigen Leiſtungen wahrer Raumdichtung wiedergeben, nicht durchblättern können, ohne zugeſtehen zu müſſen, daß die Dürftigkeit der dramatiſchen Handlung, das Vorwiegen des rein Repräſentativen in

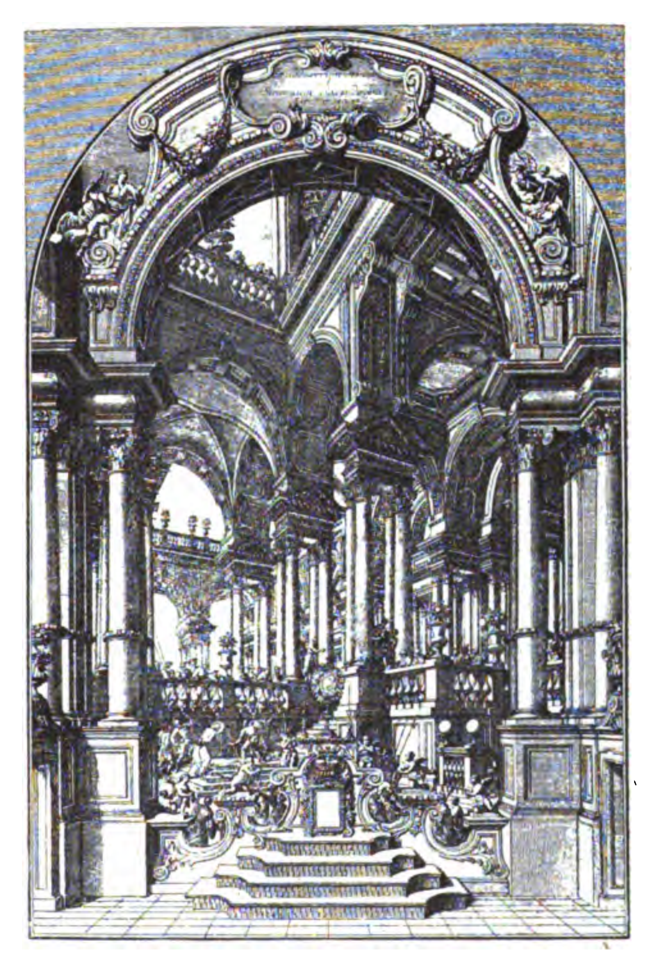


Fig. 202. Theaterdekorationsentwurf für Dresden von Giuſeppe Galli Bibiena.

der gleichzeitigen Dichtung, der uns ſonſt unverſtändliche Mangel an ſceniſcher Handlung nur dadurch erklärt werden kann, daß eben das Theater des Bibiena in der Hauptſache eine Schaubühne war, welche durch die in jener Zeit von den Großen der Welt vorzugsweiſe gepflegten und gewürdigten Künſte auf ihr Publikum zu wirken ſtrebte. Nicht die Handlung war das Entſcheidende, nicht forderte man einen ſchnellen

Fortgang der Entwicklung, wie er auf den primitiven Bühnen eines Shakefpeare möglich war, fondern das gefprochene oder gefungene Wort war nur das verbindende Glied für die dem Auge gebotene Poefie, man bedurfte eines ruhigen Zeitmaßes, damit die feftlichen Aufzüge der Haupt- und Staatsaktionen, während die recitativen Chöre und langwährenden Arien erklangen, die Prachträume der Scene erfüllen und die großartigen „lebenden Bilder“ zur Entwicklung gelangen und bewundert werden konnten. Die bildende Kunft und vorzugsweife die Architektur erwies fich eben auch hier, in der Wohnftätte des Dramas, als die leitende Kraft des Jahrhunderts. Man thut Unrecht, diefe Eigenthümlichkeit zu unterfchätzen. Man kann die Theaterftücke jener Zeit ohne diefelbe ebenfo wenig würdigen, wie etwa die Zauberflöte ohne die Mufik nur nach dem Textbuch. König Auguft der Starke war gewiß erfahren genug in den Fragen des verfeinerten Genuffes, als daß man ihm dauernde Freude am Langweiligen zumuthen könnte. Das Theater wirkte in jener Zeit mit anderen Mitteln, aber es wirkte kaum minder künftlerifch als heute. Noch fpielt das „Koftümfeft“ bei uns eine dem damaligen Theater verwandte Rolle. Wir werden fehen, daß diefes zeitweilig, namentlich durch Servandoni, die Lehrftätte der Architektur und als folche von hoher Bedeutung für die Entwicklungsgefchichte des Gefchmacks und fogar des Stiles wurde, wie es wohl auch die heute noch die Höfe beherrfchende Kunft der Ceremonie wefentlich mit beeinflußt haben mag.

Eine Wiederholung fand der in Dresden entfaltete Glanz durch die Hochzeitsfeierlichkeiten zu München bei Vermählung des Kurprinzen Carl Albrecht von Bayern mit Maria Amalia Jofepha, Kaifer Josephs I. Tochter (1722). Nicht nur die Stiche, fondern namentlich auch die einen Einblick in die unvergleichlich reiche Geftaltungskraft Giufeppe's gewährenden Skizzenbücher des Meifters, welche das Kgl. Kupferftichkabinet zu München befitzt, bezeugen die große Meifterfchaft des Feftdekorateurs.

Der Tod des Franz Ludwigs, Pfalzgrafen von Neuburg, Erzbifchofs von Mainz, welcher 1732 zu Breslau erfolgte, fowie die Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna, der Tochter Kaifer Karl VII. mit Karl Alexander von Lothringen (1744), gaben weitere Veranlaffungen zu großartiger Prachtentfaltung.

Die Folgezeit brachte der Meifter am Hof von Bayreuth zu, wo er den noch erhaltenen köftlichen Theaterbau (1747) fchuf. Die Façade desfelben ift einfach und fchon ftark von franzöfifchen Einflüffen beherrfcht; das Erdgefchoß gequadert; im Mittel ein kräftig vorfpringendes Rifalit mit dem Thor, darüber beide Obergefchoffe zu-

ſammenfaſſend eine joniſche Säulen-, und an den Flügeln eine Pilaſterordnung. Eine Attika mit Statuen bekrönt den wohlangelegten und ziemlich anſpruchsloſen Bau. Das Innere hat ſich mit ſeltener Reinheit

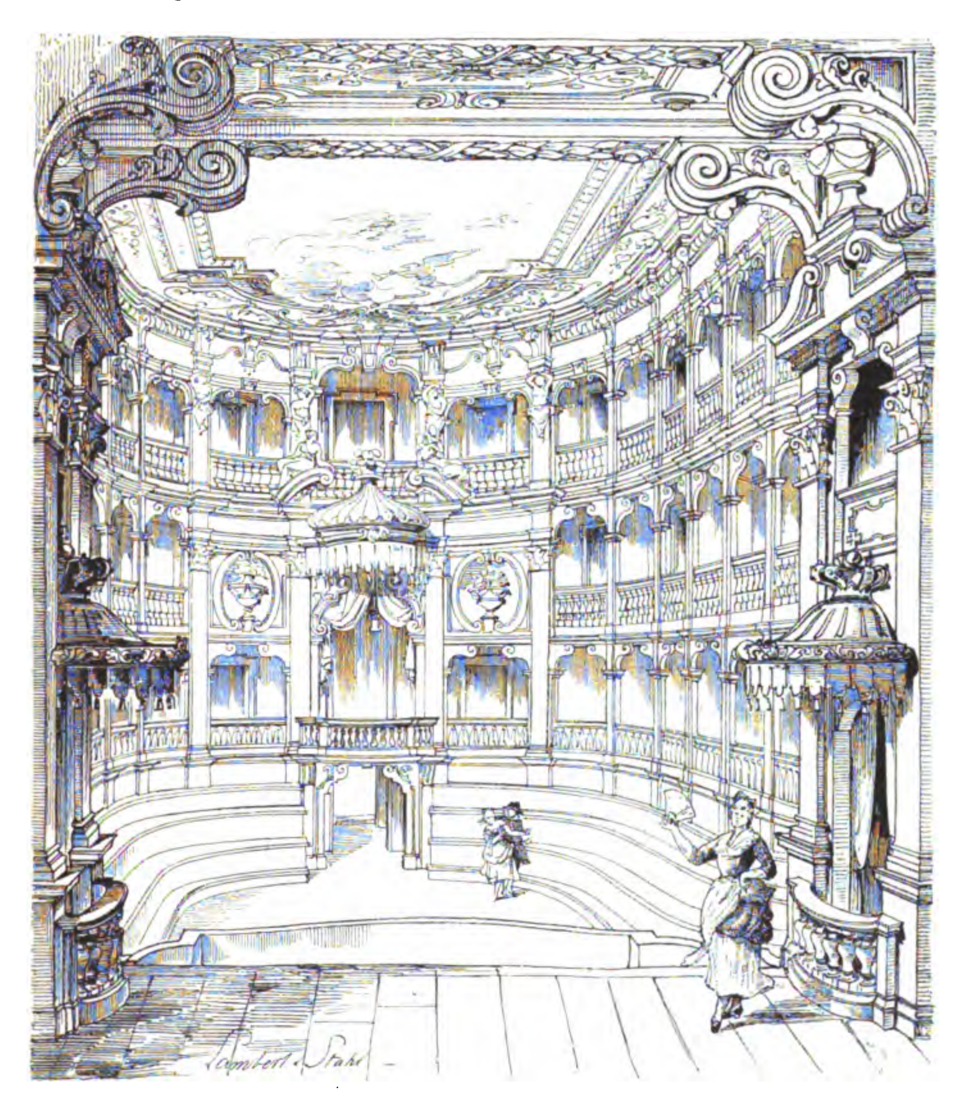


Fig. 203. Entwurf eines Opernhauſes von Giuseppe Galli Bibiena.

den geiſtigen Hauch ſeiner Entſtehungszeit erhalten. Um das Erdgeſchoß legt ſich ein Amphitheater, zu dem ſeitliche Treppen aufſteigen, dahinter erheben ſich drei Ränge. Im Mittel befindet ſich eine ſtattliche, durch zwei Ränge reichende, von Halbſäulen eingefaßte Hofloge, über der ſich

ein Baldachin vorbaut. Das Profcenium ift reich gefchmückt, das Detail überall faftig und voll, noch nicht beengt durch die Aengftlichkeit in dem Beftreben, die größte praktifche Raumausnutzung zu erzielen, das Ganze von wohnlicher Breite, anmuthender Pracht, ein entzückend heiterer Feftraum, wie deren nicht oft gleiche in fo künftlerifch abgerundeter Geftaltung gefchaffen wurden.

Von Giufeppe, welcher 1750 das Opernhaus zu Dresden erneuerte, indem er die Hofloge, jetzt der officielle Sitz des Fürften, auf Koften der andern Logen vergrößerte, ftammt auch der Theaterplan, den er 1749 ausarbeitete und 1753 dem Kurprinzen Friedrich Chriftian von Sachfen überreichte [1]) und welcher ein fehr deutliches Bild des Ideals eines kleineren Opernhaufes giebt (Fig. 203 und 204). Das Syftem von Bayreuth ift wenig verändert. Die Pracht des Aufbaues, die heiterbehagliche Stimmung der Architektur, die ebenfo fchöne als reiche Ausbildung der Hauptmotive, die gefchickte Einfügung des Details, alle diefe Vorzüge eines wohldurchbildeten, echt künftlerifchen Entwurfes finden fich hier wie dort. Nur die Dekoration der Brüftungen und des Profceniums ift eine veränderte und der breite Fries zwifchen dem oberften Rang und der Decke fehlt. Bemerkenswerth ift, daß Bibiena hier fchon die Treppe, welche dort von der Hofloge zum Parterre führt, fortließ, mithin die veränderte Auffaffung des Werthes der Plätze zum Ausdruck brachte.

Antonio Galli Bibiena, der letzte Sohn Fernando's (geb. zu Parma 1700, † zu Mailand 1774), fcheint weniger im Auslande thätig gewefen zu fein als feine Brüder. Der Theaterbau war aber auch fein Gebiet. So fchuf er 1753 aus dem Saal des großen Rathes das Teatro dei Rinnuovati im Palazzo della Repubblica zu Siena, baute ferner 1755 das fchon 1677 von der Accademia dei Risvegliati errichtete Teatro Manzoni zu Piftoja um, welches letztere jedoch 1842 und und 1864 abermals neue Geftaltungen erhielt. Unmittelbar auf diefe Bauten folgte die Errichtung des mächtigen Teatro Communale zu Bologna (1756—1763) und des Theaters in der Accademia Virgilana zu Mantua (1769). Für diefe Bühnen, bei deren letzterer namentlich die Verhältniffe und Einrichtungen der Scene gerühmt werden, welche ich jedoch leider nicht aus eigener Anfchauung kenne, wie für die Pergola zu Florenz malte er feiner Zeit vielbewunderte Dekorationen. Doch war er auch in Wien und felbft in Ungarn thätig.

Der Sohn Giuseppe's, *Carlo Galli Bibiena* (geb. zu Wien), foll in

[1]) Jetzt in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Frankreich, Flandern, England und Italien thätig gewesen sein, ohne daß ich Werke seiner Hand nachzuweisen wüßte.

Dem Fernando nahe verwandt war *Francesco Galli Bibiena,* sein Bruder (geb. zu Bologna 1659, † 1739), der in Genua, Neapel, hier bei den Festen Philipps V., in Mantua, Verona und Rom, sowie in Bologna thätig war. Von dem, was er hier geschaffen, weiß ich nichts zu berichten, außer von dem Bau des Teatro Filarmonico zu Verona, welches er nach einem Brande gemeinschaftlich mit dem großen Dramatiker *Francesco Scipione Maffei* in zweckentsprechender Weise einrichtete. Auch diesem Bau fehlt, wie den meisten italienischen Schauspielhäusern der Bibiena, die Façade. Die innere Einrichtung kenne ich nicht. Ihm gehört auch das Theater zu Nanzig an, wenigstens seiner Einrichtung nach, die aber bis auf die gemalte Decke gänzlich verändert worden ist. Das Teatro degli Aliberti in Rom tadelt Milizia ebenso bitter, als er jenes in Verona lobt, dessen Vorzüge er freilich ausschließlich der Mitwirkung des von ihm hochverehrten Maffei zuweist.

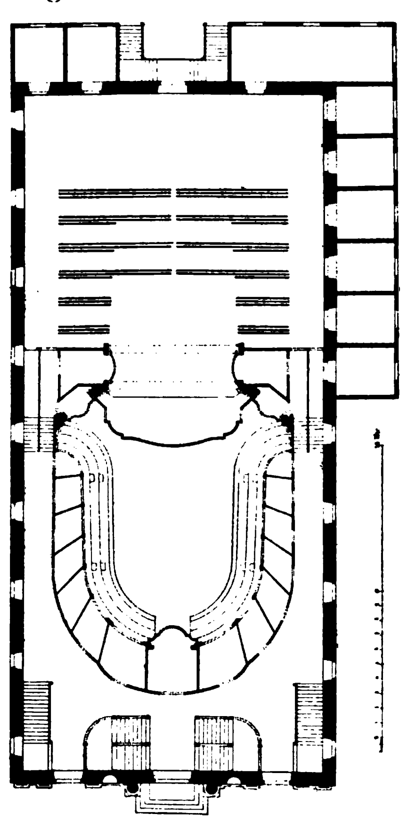


Fig. 204. Entwurf eines Opernhauses von Giuseppe Galli Bibiena.

In seinem großen Druckwerke „L'architettura civile [1]" giebt uns Francesco weniger ausgeführte Bauten als tüchtige geometrische und perspectivische Studien, vor allem aber eine Reihe bedeutender Detailentwürfe und somit einen Einblick in die Behandlung der architektonischen Glieder, wie sie jener Periode und Kunstrichtung als Ideal vorschwebten. An denselben fällt zunächst die Absicht auf, durch weiche, anschmeichelnde Linienführung die Herbheiten der klassischen Ordnungen zu verdecken. Die Ornamente werden wie aus flüssigem Teig gebildet, das Ganze entbehrt der Kraft, strotzt von bequemem Reichthum in sybaritischer Fülle. Das Wesen der antiken Formen wird gänzlich aufgehoben. Die einzelnen Theile derselben werden dekorativ auf-

[1]) Parma 1711.

gefaßt und dementfprechend beliebig verändert und alle erdenklichen Gebilde der Natur zu neuen ornamentalen Motiven gebrandfchatzt. Die Lostrennung von der alten Formenwelt ift hier eine völlige, das italienifche Barock feiert feinen letzten Triumph, indem es hundert Jahre nach Dietterlin bei einer Kunftart angelangt ift, die nur mit der diefes fortgefchrittenften Meifters der deutfchen Renaiffance verglichen werden kann.

Es bleibt uns noch der Sohn des Francesco[1]), *Carlo Giovanni Galli Bibiena*, von dem ich nur eine eigenartige Wendeltreppe im Palazzo Savini, jetzt Soccini, zu Bologna kenne. Diefelbe fchlängelt fich um die als Spille benutzte Koloffal-Geftalt eines Atlas und endet nach oben in einen trotz des geringen Raumes reizvollen Umgang, eine höchft phantafievolle, an Wiener Bauten (Palaft des Prinzen Eugen u. f. w.) erinnernde Schöpfung.

Neben dem älteften Bibiena wirkte in Bologna eine Reihe von Malern, die fich außer der großen Gefchichte mit Vorliebe der dekorativ-architektonifchen Kunft widmeten. In dem Umftand, daß die eigenthümliche Richtung derfelben fich in ganzen Familien lebendig erhielt, liegt der Beweis, daß zu Bologna eine wohlausgebildete Schule beftand. Hier einige Namen aus derfelben:

Cesare Manzini und fein Sohn *Raimondo* (geb. zu Bologna 1669) des letzteren Schüler *Angelo Michele Monticelli* (geb. zu Bologna 1678) und deffen Sohn *Giovanni Giacomo* (geb. zu Bologna 1692), des letzteren Lehrer *Agostino Metelli* (geb. zu Bologna 1609, † zu Madrid 1660?). Ferner *Giuseppe Aldrovandini* und feine Söhne *Domenico* und *Mauro*, welche beide um 1680 als Perfpectivmaler, auch für Theater, berühmt waren. Letzterer dürfte vielleicht mit dem in Dresden genannten Girolamo Mauro in Verbindung zu fetzen fein. Mauro's Sohn *Pompeo Agostino Aldrovandini* (geb. zu Bologna 1677, † zu Rom 1735) wird als an Theatern zu Bologna, Turin, Dresden, Wien, Prag u. a. O. thätig genannt, *Tomaso,* der Sohn Domenico's (geb. zu Bologna 1653, † dafelbft 1736), galt für einen der erften Dekorationsmaler Italiens und malte als folcher 1704 den Saal des großen Raths in Genua. Von *Pietro Righini* befitzen wir ein in Augsburg erfchienenes Werk, welches feine im phantaftifchen Stil der Bibiena, aber ohne deren Schwung gezeichneten Dekorationen für Mailand wiedergiebt.[2]) Ferner fei als hervorragende Perfönlichkeit *Giacomo Antonio Mannini* (geb. zu Bologna 1646,

---

[1]) Nicht des Ferdinando wie Seite 489 infolge eines Druckfehlers angegeben wurde.

[2]) Theatralische Veränderungen vorgestellt in einer zu Mayland gehaltenen Opera. Augsburg, M. Engelbrecht.

† daselbst 1732) erwähnt. — Einem anderen Schaffenskreis gehört *Giovanni Paolo Panini* an (geb. zu Piacenza 1695, † zu Rom 1768), der vorzugsweise in Rom wirkte und dort seiner Vorliebe für die Romantik der Ruinenwelt in zahlreichen Bildern Ausdruck gab, zugleich einer der hervorragendsten Festdekorateure der Zeit, dessen Wirksamkeit sich bis auf Frankreich erstreckte.

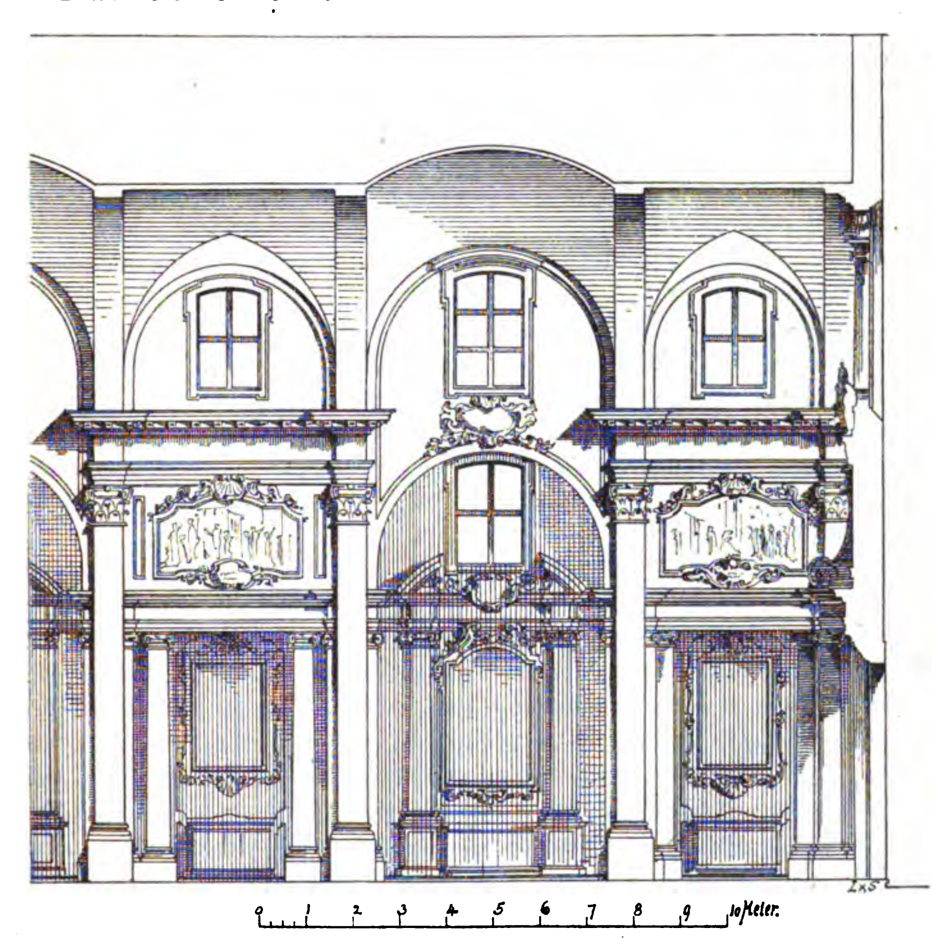


Fig. 205. S. Domenico zu Bologna. Längsschnitt.

Einer der bemerkenswerthesten, unmittelbar an die Bibiena sich anlehnenden Künstler ist der *Johann Heinrich Haffner* (geb. zu Bologna 1640, † 1702), der, in der Hauptsache als Maler und Stuckateur wirksam, auch im Gebiete der Architektur sich geltend zu machen verstand. Von ihm stammt die Innendekoration der Frührenaissancekirche Corpus Domini in Bologna (1688), eines der reichsten aber auch formen-

tollsten Werke Italiens. Den Bau zu beschreiben ist unmöglich. Plastik und Malerei reichen sich die Hände, um ein unerhörtes Spiel der Formen und Farben zu vollbringen. Im Hauptbild des Langhaus-Gewölbes schweben die Heiligen auf Wolken in unbegränzten Weiten auf, während in den Zwickeln Teufel über die architektonisch gehaltenen, ja gequaderten Gurten hinaus in den Kirchenraum zu fliegen scheinen. Einzelne Glieder aus Blech, andere aus Stuck zu bilden, alle Linien zu überschneiden erscheint als Regel; die architektonischen Profile werden tief unterschnitten, schwulstig und aufgedunsen, aber mit großer Phantasie gebildet, der ganze Bau erscheint in flatternder, wirbelnder Bewegung. Aehnlich ist die Kirche S. Agostino zu Modena, bei der der phantastische Eindruck in gleichem Maße erstrebt, die Stimmung aber, welche den Bologneser Schwesterbau beherrscht, nicht erreicht wird. Namentlich die unschöne, nüchterne Farbe stört in dem tollen Hexensabbath der Formen. Auch in Genua war Haffner und zwar gemeinsam mit seinem Bruder *Anton Ulrich Haffner* (geb. zu Bologna 1654, † zu Genua 1732) architektonisch thätig.

Gerühmt werden ferner als tüchtige Stuckateure *Abbondio Stazzio* und *Carpoforo Mazetti*, sowie deren Schüler *Giuseppe Garrovi*, alle drei aus Lugano. Letzterer gab 1743 ein Werk heraus, in welchem er sich als ein geistreicher, wenn auch oft etwas schwer arbeitender Barockornamentist bekennt.

Während die Bibiena die Welt mit dem Ruhm der Bologneser Architektenschule erfüllten, war in ihrer Vaterstadt selbst das Bauwesen nicht zu einer höheren Entfaltung gestiegen. Der relativ beste Künstler war hier *Giuseppe Antonio Torri* (geb. 1655, † 1713). An seinem Jugendwerke, dem inneren Ausbau der Madonna di Galliera (1684) zeigt er sich, soweit er nicht an den zu Grunde liegenden Frührenaissancebau sich halten mußte, noch ganz als Anhänger der älteren Schule. Auch im Palastbau entwickelte er nicht viel eigene Erfindungskraft mehr. Sowohl das zweite Vorhaus im Palazzo di Giustizia und der Hof des Palazzo Montpensier, letzterer ein für die Zeit auffallend mageres und nüchtern elegantes Werk, wie der Beobachtungsthurm an der Universität (1725) geben keinen hervorragenden Begriff von seinem Schaffen. Auch der Palazzo Isolani (Via S. Stefano 80), theilweise der Frührenaissance angehörig, zeigt namentlich in der Hofarchitektur leblose und uninteressante Gestaltung; der nahe Palazzo Pepoli ist nicht besser. Außer Torri wirkte *Luigi Casoli* (geb. 1659, † 1739), der St. Maria della Purificazione (1706) umbaute, eine

ſchlichte und im Detail auffallend reine Anlage die Façade mit einem Palladiomotiv im Erdgeſchoß, darüber ſchlichte Fenſter und in der Achſe zu dreien gekuppelte Niſchen. Von ihm iſt wahrſcheinlich auch das Ospedale maggiore (1667—1725). — Ferner *Giuseppe Antonio Ambrosi*, der über *Agostino Barella's* Portikus an der kleinen Kirche St. Maria del Baraccano ein barockes Giebelwerk ſetzte, ſowie weiter die Kirche S. Carlo (1746) und den Palazzo Angelelli, jetzt Simonetti errichtete; bei der üblichen, hübſch durchgeführten Innenanlage zeichnet auch dieſer ſich weiter nicht aus, zumal die Façade unfertig geblieben iſt.

Erſt durch *Carlo Francesco Dotti* kam ein höherer Schwung in die praktiſche Architektur Bologna's. Das früheſte, dieſem merkwürdigen Künſtler aber wohl mit Unrecht zugeſchriebene Werk, der Umbau von St. Maria delle Muratelle (1680) wurde wohl ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch *Raimondo Compagnini* ausgeführt. Es iſt füglich nicht anzunehmen, daß Dotti, deſſen Wirkſamkeit bis ins Jahr 1744 nachgewieſen werden kann, ſo früh als ſelbſtändiger Künſtler ſich bethätigt haben ſollte. Vielmehr beginnt ſeine beglaubigte Wirkſamkeit erſt mit dem Umbau von S. Domenico (1730). Die mächtig lange, dreiſchiffige Anlage, die man aus dem Umbau noch ganz deutlich herauserkennt, genügte ſichtlich dem Empfinden des 18. Jahrhunderts nicht mehr (Fig. 205), dieſes verlangte eine mehr rhythmiſche Gliederung. Dotti legte in das durch ſchlichte Kompoſitapilaſter und ein ſtreng gezeichnetes, über dieſen verkröpftes Hauptgeſims gegliederte Hauptſchiff zwei Kuppeln. In den Zwiſchenräumen zwiſchen dieſen wechſeln zwei Motive: entweder ſind je zwei joniſche Säulen neben die Pfeiler geſtellt, über denen ein gerades Gebälk ſich hinzieht, und die Wandſtäche darüber durch Bilder und Stuckrahmen ausgefüllt; oder es ſpannen ſich über die entſprechenden joniſchen Pilaſter, Bogen, deren Scheitelhöhe es bedingten, daß das Hauptgeſims hier fortgelaſſen wurde. Die Querſchiffe ſind gleichfalls lang geſtreckt und überſchneiden die an die Seitenſchiffe ſich anlegenden Kapellenreihen noch um ein Bedeutendes. Das Detail iſt fein, etwas nüchtern, an der De-

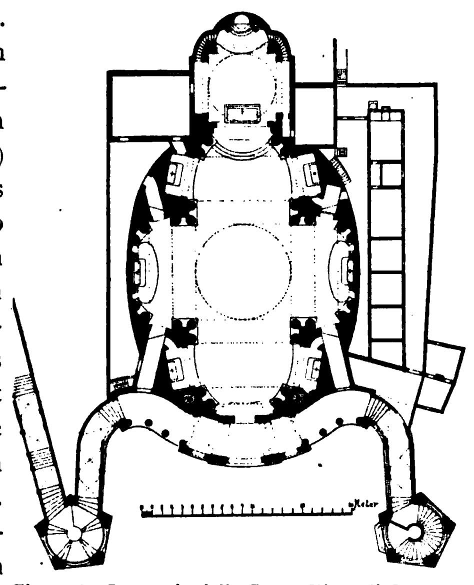


Fig. 206. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Grundriss.

koration beifpielsweife fehlen alle Kanneluren; nur im Rahmenwerk finden fich noch ganz barocke Gedanken. Das Glanzftück der Kirche außer der fchon 1656 entftandenen Capella del Rosario bildet die Capella des S. Domenico, der den berühmten Arco di S. Domenico umfchließende Raum. Es ift dies einer jener Anbauten, die zur felbftändigen Centralanlage fich erweitern: ein vornehm durchgebildeter Kuppelbau auf quadratifcher Vierung mit vier kurzen Flügeln. Die Wände find durch gekuppelte, auf Poftamenten ftehende, korinthifche Pilafter und das vom Hauptfchiff herübergeführte reiche Gurtgefims, an der halbrunden Apfis aber nur durch enggeftellte Lifenen gegliedert. In den Zwifchenräumen befindet fich eine Reihe Statuennifchen, darüber leider als Nothbehelf blinde Fenfter mit künftlich nachgebildeten, gerafften Gardinen. Es fcheint als habe Dotti urfprünglich beabfichtigt, die Fenfter zu öffnen, denn fie erfcheinen auch an der Außenfront, hier zwifchen den toskanifchen Pilaftern, welche die untere Ordnung der Seitenfaçaden bilden. In den bemalten Zwickeln und der Koncha und in der mit einem Bild überzogenen, das köftliche Licht fpendenden Kuppel ift jedes barocke Element vermieden. Gleiche Mäßigung legte fich Dotti an der ganzen Außenarchitektur auf. Man würde den Bau für ein Werk der Hochrenaiffance halten können, läge nicht ein erftarrender Hauch der Ueberlegung, eine akademifche Kälte über jedem Detail.

Ungleich anregender noch ift die Wallfahrtskirche Santuario della Beata Virgo di S. Luca (1731—1739), eine jener auf weithin fichtbarer Höhe angelegten Centralbauten, wie fie auch bei Vicenza und Turin ftehen. Der Grundriß (Fig. 206) ift aus einem äußeren Oval gebildet, in welches ein geftreckter Vierpaß eingefügt ift. An den vorfpringenden Ecken des letzteren find korinthifche Säulen angeordnet, über deren Gefims die Archivolten ruhen. Die vier Chöre werden mit Halbkuppeln, der Mittelraum mit einer vollen überdeckt, fo daß das Schema des byzantinifchen Kirchenbaues wieder aufgenommen erfcheint. Die Betrachtung des Grundrißplanes, des eigenwilligen Ineinanderfchachtelns einer verwickelten Anlage in einen einfachen Mantel, giebt ohne Berückfichtigung der Lage des Baues eine falfche Vorftellung von den Abfichten Dotti's. Denn während er im Innern der Kirche (Fig. 207), welches unlängft glanzvoll erneuert wurde, durch größten Reichthum an Formen und Material im Geifte der Zeit beftimmend auf den Befucher zu wirken beabfichtigte, ift der Außenbau allein als bekrönender Schmuck der Bergeshöhe gedacht. Fehlt es doch für den Befchauer aus der Nähe geradezu an jedem Aufftellungsorte. Er wird durch einen aus 635 Arkaden beftehenden bedeckten Gang zur Höhe geleitet, deffen Zweck zu fein fcheint, durch die eintönige Folge des nur von befcheidenen

Stationskapellen unterbrochenen Hauptmotives, durch den Mangel an Ausblicken und an hervorragenden landſchaftlichen Reizen den Geiſt

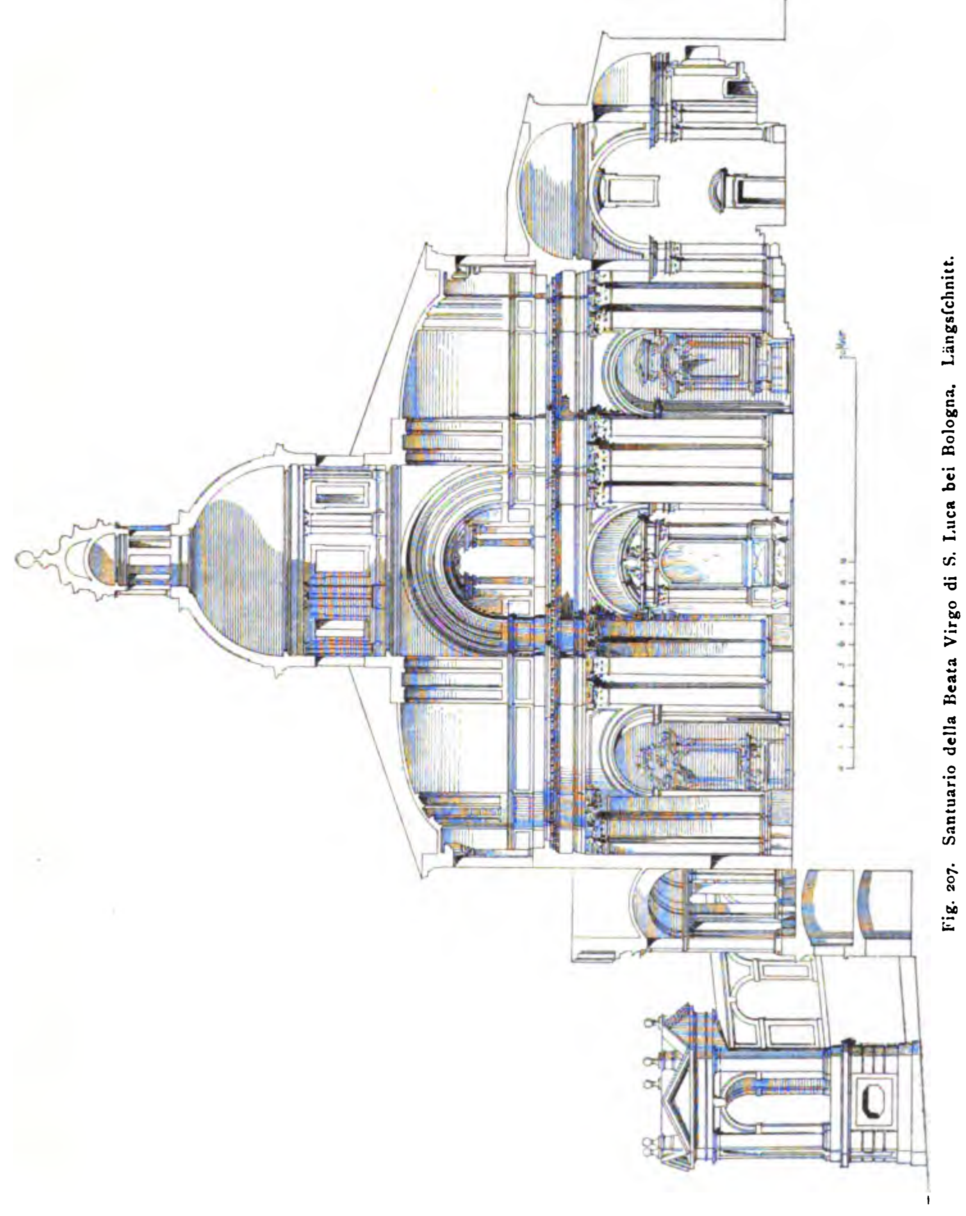


Fig. 207. Santuario della Beata Virgo di S. Luca bei Bologna. Längsſchnitt.

zu um ſo willigerem Genuß der Ausſicht von der Terraſſe der Kirche und des Reichthums in deren Innerem vorzubereiten. Die unvollendete Façade bietet auch im Aufriß nur ganz einfache Motive, ja ſelbſt auf

die Ausbildung der Kuppel wurde Verzicht geleiftet. Dagegen erhält die Kirchenfront zwei beachtenswerthe Flügelbauten, die, in niedere Eckthürme endend, in ihren gefchwungenen Linien ein Gegengewicht gegen die einfache Hauptmaffe abgeben. Mir fcheint, als feien diefe eine Rückwirkung der Karlskirche in Wien auf Italien.

Schließlich ift noch die wenig bedeutende, 1870 reftaurirte Kirche S. Sigismondo, ein Bau mit faalartigem, in den Ecken abgerundetem Langhaus und kleinem griechifchem Kreuz als Choranlage zu nennen. Aus dem Profanbau Bologna's gehören Dotti einige bemerkenswerthe Werke an. Der Palazzo Agucchi (1740) ordnet fich zwar in Anlage der Portiken und des Grundriffes völlig dem ftadtüblichen Schema ein, zeichnet fich jedoch durch die ftattliche, eigenartige Façadenbehandlung aus. An den Ecken des in den Zwickeln ornamentirten Portikus befinden fich gequaderte Pilafter, gleiche in den beiden Gefchoffen darüber, von denen jedoch die mittlere jonifche in ihrem oberen Drittel glatt ift. Die Fenfterverdachungen des Hauptgefchoffes find in wirkungsvollem Barock, an Stelle der Brüftung Balufter angeordnet, wiederum Vorliebe für perfpektivifche Kunftftücke bekundend. Denn einerfeits find fie im Grundriß in leicht fich vorbauender Linie angeordnet, andererfeits bildet auch die Deckplatte eine auffteigende Kurve, fo daß man den Eindruck gewinnt, als feien dem Befchauer die mittleren höheren Balufter näher, mithin erfcheint der Balkon dahinter breiter, die Ausladung des ihn tragenden Gurtgefimfes wuchtiger.

Der dicht neben Palazzo Agucchi liegende Palazzo de Bianchi, jetzt Comont, von *Giuseppe Antonio Ambrosi* zeigt die Anlage feines Nachbarn ins Wildere, doch Unbedeutendere übertragen.

An Dotti's Ingenieurfchule, deren ftattlicher Hof von dem des Palazzo Nonfinito abhängig ift, erfcheint eine leichte, vielfach nur auf Lifenenwerk beruhende Architektur. Die große Zahl der die Arkaden tragenden gekuppelten toskanifchen Säulen, die ftattliche und bequeme zweiläufige Treppe helfen das Bild einer etwas leeren Pracht vollenden. Die von Dotti 1744 erbaute Univerfitätsbibliothek kenne ich leider nicht.

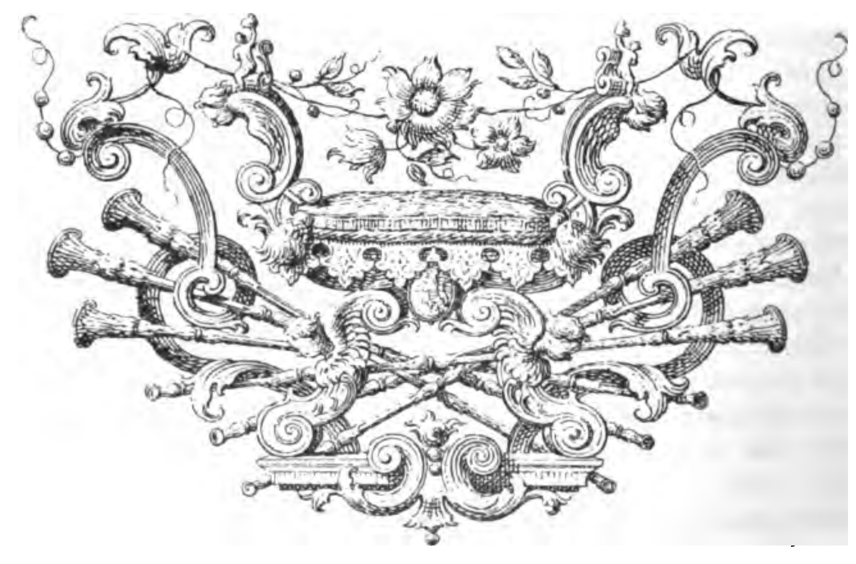
Dagegen möchte ich dem Künftler den anmuthigen Palazzo Tacconi, Via S. Stefano, zufchreiben, deffen meifterhaft angeordnete Höfe an die reizvollften Anlagen Genua's erinnern. Namentlich der erfte derfelben, der in altbolognefer Weife feitlich von der das Grundftück durchfchneidenden Durchfahrt angelegt wurde, gewährt eine der glücklichft gedachten, doch im Detail minderwerthigen architektonifchen Bilder.

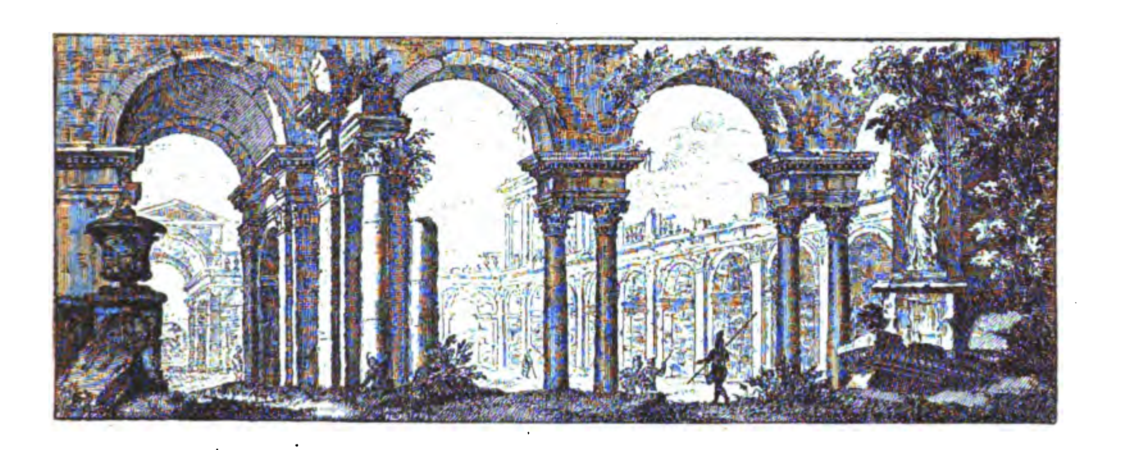
Die Anregung des gewandten, zumeift barocken, aber vielfach

ſchon klaſſiciſtiſchen Anſchauungen zuneigenden Dotti äußert ſich nach der erſten Richtung am lebhafteſten in den Werken des *Alfonso Torreggiani,* von dem neben der unruhigen und bei ſtattlichen Verhältniſſen wenig wirkungsvollen Façade und der dekorativen Ausſtattung von S. Pietro (1746), einige bezeichnende Profanbauten ſtammen, ſo der von *Marco Antonio Bianchini* begonnene Monte di Pietà (1757), zu dem der von letzterem Meiſter errichtete Palazzo Ottoni als Gegenſtück gehört. Ferner erweiterte Torreggiani den Palazzo Montpenſier und ſchuf die Façade des Palazzo Salina, jetzt Rusconi (Strada Barberia 13), ein formell den Bauten Dotti's naheſtehendes und auch von letzterem im Innern ausgeſchmücktes Werk. Der ſtattliche Palazzo Dondini, jetzt Rusconi (Ecke der Strada Barberia) übertrifft die eben genannten Werke an barockem Schmuck und nähert ſich in der Detailbildung ſogar den gleichzeitigen Mailänder Architekturen. Dieſe Eigenſchaft trägt in noch weit höherem Grade der großartige, aber wild detaillirte Palazzo Aldrovandi (1748—1753), deſſen übermüthig geſchwungenen Fenſterverdachungen und Baluſtraden, ſowie die Ortſteine an den Ecken, die Geſimſe u. ſ. w. in Hauſtein oder in Putz über Ziegelbau ausgeführt wurden, während die Flächen als Rohbau ſtehen blieben. Obgleich der Palaſt einer der räumlich größten Bologna's iſt, erſcheint die Façade für die Fülle gehäufter Motive zu eng, drängen ſich namentlich im Mittelriſalit die Formen in unerfreulicher Weiſe. Um ſo ſchöner iſt die Vorhaus- und Treppenanlage angeordnet, in welch letzterer, hier zuerſt, ſich der dem Kirchenbau entlehnte Gedanke zeigt, die Decke mit breitem Oberlicht zu durchbrechen und den Blick ſomit in einen zweiten reichausgemalten Raum zu lenken. Der rieſige Feſtſaal des Palaſtes und ſeine derb barocke Dekoration verdienen einen Blick des Beſuchers. Zu den bezeichnenden mir bekannten Beiſpielen der Innendekoration gehört der Palazzo Marſigli, deſſen Frührenaiſſance-Façade nicht die barocke Ausbildung vermuthen läßt. In ſchwere Stuckrahmen eingefaßte Fresken theilen die Wände, die großen Deckengeſimſe unterbrechen mächtige Ornamente, über den kleinen Thüren erheben ſich wuchtige Reliefs. Der derben, ja rohen Pracht entſpricht das Mobiliar, ſchlichte in Oelfarbe gemalte Holzbänke: das Ganze ohne jede Spur von Wohnlichkeit, kalt, ruhmredig, leer.

Derſelben Schule entſproſſen eine Anzahl weiterer durchaus eigenartiger Bauten, für die es uns leider an Angaben über die Meiſter fehlt, die höchſt bemerkenswerthen Treppen Bologna's. Ein Werk Dotti's könnte jene des Palazzo Davia (1730) ſein (Fig. 162), die, in beſonderem Anbau dreiarmig aufgeführt, an den Wänden durch Blendarkaden gegliedert, durch ihre guten und großen Verhältniſſe wirkt.

Aehnlich, nur in zwei Armen auffteigend, jedoch durch malerifche Durchblicke nach den fie feitlich begleitenden Portiken bereichert, ift die Anlage des Palazzo Cloetta, welche der Maler *Paolo Canali* gefchaffen hat. Ferner jene freie und fchwungvolle Treppe des Palazzo Pizzardi, wohl *Tadolini's* Werk, der auch einige Säle des Gebäudes ausmalte. Eine der großartigften Baulichkeiten ift *Giovanni Battista Piacenti's* Treppe des Palazzo di Giuftizia (1710?), die, in einem mächtigen, rechtwinklichen, überwölbten Raum eingebaut, zunächft mit einem mittleren geraden Arm anfteigt, dann zu jeder Seite in einer Kurve fortgefetzt wird, fo daß um die Treppe ein dem Kreis fich nähernder Umgang im oberen Gefchoß entfteht. Alle Linien find gefchwungen, der Statuen- und Ornamentenfchmuck der reichfte, das Detail von jener läffigen Großförmigkeit, welche das letzte Stadium des Barockftiles bezeichnet. Gerade diefe Treppenbauten gelangen diefer Zeit am beften, denn fie entfprechen dem kalten Tone der Dekorationsweife, der flüchtig fkizzirenden Art der fie fchmückenden Malerei und Plaftik, die nicht ein Verweilen in den betreffenden Räumen vertragen. Hier erwartet man nur repräfentative Größe und nüchterne Förmlichkeit. Diefe Stiegenhäufer wären vortrefflich, folgte auf fie etwas Ernfteres, Durchbildeteres, Gemächer von höherer künftlerifcher Weihe. Der fpäteren klafficiftifchen Periode Bologna's ift es ab und zu gelungen, diefe Bedingungen zu erfüllen und Werke zu fchaffen, die den Schwung der Barockzeit mit jenem nationalen Sinn für ornamentale Feinheit verbinden, dem in Italien eine neue Renaiffance gegen Ende des 18. Jahrhunderts nochmals entfprang.





XXII. KAPITEL

JUVARA.



it der Wende des 17. Jahrhunderts vollzog ſich im ſtaatlichen und mit ihr im geiſtigen Leben Italiens ein bemerkenswerther Umſchwung: der ſpaniſche Einfluß war beſeitigt, der franzöſiſche trat ſiegreich in die Lücke. Der ſpaniſche Erbfolgekrieg gab hierzu die äußere Veranlaſſung. Zwar endete derſelbe nicht mit dem Siege der franzöſiſchen Politik. Seit Savoyen ſich 1703 mit Oeſterreich verband, um der drohenden Beſetzung der ſpaniſchen Lombardei durch Ludwig XIV. zuvor zu kommen, ſeit 1706 ein kriegsgewaltiger Prinz des Hauſes Savoyen als öſterreichiſcher Heerführer die Franzoſen vor Turin aufs Haupt geſchlagen hatte, ſeit durch Oeſterreichs Hilfe Piemont jene Gebietserweiterungen erhielt, um welche es ſo lange vergeblich unter Frankreichs Führung geſtritten hatte, ſeit ſogar eine engliſche Flotte den Herzog nach Sicilien führte und ihm ſo 1713 die ſpäter mit der ſardiniſchen vertauſchte Königskrone verſchaffte, ſchienen die Grundlagen einer ſelbſtändigeren Politik für das an Macht und Anſehen mächtig gewachſene Reich geſichert. Aber es war das Land durch die Wechſelfälle des Krieges aus ſeiner mehr lokalen Bedeutung wieder in das Getriebe der großen Weltpolitik hineingeſtoßen worden. Und wenn auch Ludwigs Heere geſchlagen wurden, ſo drang doch ſein Geiſt, ſeine Auffaſſung des Staates und mit ihr ſeine Art über künſtleriſche Dinge zu denken, auch in die Länder der Gegner.

So wurde gerade das ſiegreiche, ſchon jetzt ſeiner italieniſchen

Aufgabe fich bewußt werdende Königreich Sardinien die Brücke für den franzöfifchen Einfluß in der Architektur, nachdem das mühfam des Feindes fich erwehrende in Guarini ein kräftig volksthümliches Moment gezeitigt hatte.

Der Barockftil, welcher ohnehin feinen Höhepunkt erreicht hatte und einer Weiterbildung nicht mehr fähig fchien, fand heftigen Widerfpruch bei allen jenen, die, den Anregungen von Paris folgend, auf's neue der Antike fich zuwendeten. Die Richtung Michelangelo's war in Bernini vollendet worden, der lang vergeffene Gedankenkreis Palladio's kam nun auch in Italien wieder zum Vorfchein. Der Klafficismus begann den Barockftil abzulöfen, nachdem derfelbe in hundert thatenreichen Jahren feine Aufgabe erfüllt und an der eigenen Willkür, an der Unmöglichkeit, in neuen Erfindungen fich immer zu überbieten, gefcheitert war. Die Kunft Guarini's und Pozzo's wurde noch bewundert, das Schaffen ihrer Nachfolger aber hatte gelehrt, daß das Virtuofenthum zuletzt zur Ueberreizung und Ermüdung führen mußte. Man lenkte den Gefchmack wieder zur Einfachheit und Ruhe, zur Strenge palladianifcher Formen zurück.

Freilich vollzog der Wandel fich nicht plötzlich. Die Barockkunft Italiens war eine zu große, zu breit und mächtig entwickelte, als daß fie fpurlos auch bei jenen verfchwinden konnte, die fich aus ihr heraus zu ftrengeren Gebilden fehnten. Die Meifterfchaft des 17. Jahrhunderts, die geiftvolle Freiheit ihrer Lehren, die kühne Größe ihrer Entwürfe, der monumentale, um das Detail wenig bekümmerte Sinn, der nur in weiten, felbftifch geftalteten Formen fich gefällt, all diefe Errungenfchaften der Vorzeit ließen fich nicht alsbald ablegen. Die jüngeren Künftler hörten und ftudirten wohl die vielfeitigen Unterfuchungen der damals in Paris die Meinung beherrfchenden, wiffenfchaftlich gebildeten Fachgenoffen, fie erkannten wieder die Vorbildlichkeit der Antike und erlernten deren Regeln nach den Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts, aber fie wollten oder konnten nicht auf die innere Zufammengehörigkeit mit dem italienifchen Geift, auf die erlangten Früchte der barocken Architektur verzichten. Mitten in ihre ftrengeren klafficiftifchen Formen fchlichen fich die einfchmiegenden, weichen Gebilde der älteren Kunftart ein, ungern verzichtete der Entwurf auf die Reize einer lebhaft bewegten Umrißlinie, auf fchwungvolle Linienführung, auf die Glanzfülle der gewohnt gewordenen architektonifchen Phrafen, auf die mächtige Gebärde und die repräfentativen Neigungen des 17. Jahrhunderts.

Italien hatte erft vom Auslande wieder die Hingabe an feine Alterthümer gelernt. Frankreich übernahm hierin die Führerrolle, feit durch *Claude Favre Peiresc* (1580—1637) der Kunftfinn fich eine Stelle in der

Wiſſenſchaft zu erwerben und beide zuſammen der Archäologie eine durchaus neue Anregung und vertieftes Leben zu geben begannen, ſeit der große und gelehrte Maler *Gaspar Poussin* (1594—1665) wieder die Künſtler der Antike zuführte, ſeit *Jacques Spon* und *Montfaucon* ihre großen archäologiſchen Werke herausgegeben hatten.

Nur vereinzelt erwachte gleiches Streben in Italien. Der ſchon genannte große deutſche Jeſuit *Athanasius Kircher* (geb. zu Fulda 1601, † 1680), Peiresc's Freund, wirkte zwar ſeit der Mitte des Jahrhunderts in Rom. Neben ihm entwickelte *Cassiano del Pozzo* (geb. 1589, † 1657) eine vermittelnde Thätigkeit zwiſchen dem Studium der alten und der neuen Kunſt. Er ſuchte dem Grundgedanken des Barock entgegenzutreten, jener freien, auf die ſichere Schöpferkraft der Hand pochenden Meiſterſchaft, die ſein Namensvetter erſt nach ihm in unbefangen überzeugender Weiſe zum Geſetz in der Architektur erheben ſollte. Er wagte es in den Tagen des Borromini auszuſprechen, „es ſei eine Schande des Jahrhunderts, daß man ſich trotz der Möglichkeit, ſo viele Gedanken und vollendete Muſter, die in den alten Gebäuden enthalten ſind, zu erkennen und zu bewundern, wegen der Laune einiger Baumeiſter von dem alten klaſſiſchen Geſchmack entfernt habe, und daß die Architektur ſelbſt zur Barbarei zurückſchreite. Das war, fährt er fort, nicht die Art des Brunelleſcho, des Buonarotti (ſo?), Bramante, des Serlio, des Palladio, des Vignola und der anderen Wiederherſteller der großen Kunſt, die aus den Maſſen der römiſchen Gebäude die wahren Verhältniſſe jener regelmäßigen Ordnung erlernten, von denen man nicht abweichen darf, ohne ſich auf die falſche Bahn zu verlieren."

Und wie in der Kunſt eines Dominichino, eines Salvator Roſa u. A. ſich mehr und mehr der Eifer für die Antike neu offenbart, ſo erfüllt ſich die ganze in antiquariſcher Bildung fortſchreitende Künſtlerwelt mehr und mehr mit der Leidenſchaft für die glorreiche Kunſtvergangenheit Italiens, erwacht im ganzen Volk eine neue Begeiſterung für die Bauwerke des alten Rom, die ſich zunächſt in den großen kunſtwiſſenſchaftlichen Sammelwerken eines *Bartoli* und *Bellori* äußert und ſich alsbald mit einer Vorliebe für die Renaiſſance miſcht, welche auch dem ſpäteren italieniſchen Klaſſicismus eigenartig blieb. Denn den Italienern des beginnenden 18. Jahrhunderts, wie den gleichzeitigen Franzoſen erſchienen die großen Theoretiker der Renaiſſance als beſte Uebermittler der Antike. Aber ſie beurtheilen dieſelben nicht, wie jene ferne von den Stätten ihres Wirkens Wohnenden, ausſchließlich aus ihren Büchern, ſondern zugleich aus ihren Bauten. Es erwuchs der hiſtoriſche Sinn für die Schöpfungen der Vergangenheit. Die Werke der alten Theoretiker wurden aufs neue verlegt, der römiſche Buch-

handel veranftaltete Aufnahmen der beften Paläfte und Bauten, der Kupferftich diente in bisher nicht geahntem Eifer dem Studium der Architektur, die Kunftliteratur blühte am Vorbilde Vafari's wieder auf. Italien begann mit der Antike fich der Zeiten der erften Wiedergeburt derfelben von neuem bewußt zu werden.

Die klaffifche Schulung des italienifchen Geiftes vollendete fich im *Marchese Scipione Maffei* (1675—1755), der von feinen Zeitgenoffen als der Erwecker des „guten Gefchmackes" in Italien gefeiert wurde. Maffei aber begann feine antiquarifche Thätigkeit in Turin, wo er 1711 die Antikenfammlung des Herzogs Carlo Emanuele von Savoyen ordnete. Dort auch vollzog fich um die gleiche Zeit der Umfchwung zum Klafficismus in der Architektur.

Schon im 17. Jahrhundert erwies fich Turin als die Stadt, welche ihrer Lage gemäß franzöfifchen Einflüffen am leichteften zugänglich war. Gegen Ende desfelben aber hatte fich in Guarini ein kräftiges, ächt italienifch barockes Gegengewicht gegen die Schule von Paris dort in die Waage gelegt, welches wenigftens für die Dauer feiner Wirkfamkeit das Fremde fern hielt, ja fogar bis nach Paris zurückwirkte.

Der Künftler, an dem zuerft eine tiefgehende Gegenftrömung gegen das Barock und fomit eine Hinneigung zur Parifer Schule zu bemerken war, der auch um diefer in Italien neuer Auffaffung willen fchnell durch die ganze Halbinfel ein berühmter und begehrter Meifter wurde, ift *Filippo Juvara* oder *Ivara* (geb. zu Meffina 1685, † zu Madrid 1735), ein Schüler des *Carlo Fontana,* der ihm fchon früh eine größere Einfachheit empfahl und ihn auf die Hochrenaiffance, namentlich auf den Palazzo Farnefe und ähnliche Werke hinwies. Ein gewiffer *Pellegrini*, ein tüchtiger Mechaniker, brachte ihn mit dem Theater in Verbindung. Hübfch gezeichnete Dekorationen find uns noch im Stich erhalten. An diefe fchließt fich ein Band Handzeichnungen, Entwürfe zu ruinenhaft-malerifchen Architekturen, die das Königl. Kupferftichkabinet zu Dresden befitzt und die Juvara als einen im Geifte *Panini's* fchöpferifchen Künftler zeigen.

Als der Herzog von Savoyen, der Juvara, wie es fcheint, fchon feit 1712 in Turin befchäftigte, 1713 durch den Frieden von Utrecht König von Sicilien geworden war, berief er den Künftler nach Meffina, um fich durch ihn einen Palaft am Hafen bauen zu laffen. Von diefem ift das Wappen entlehnt, welches den Titel diefes Bandes ziert.

Es kann die Abwefenheit des Künftlers nur eine kurze gewefen fein, da er in der Hauptftadt von Piemont bald dauernden Sitz nahm und außerordentlich reiche Befchäftigung fand. Die Kirche St. Maria in Carmine zeigt, den Bauten Guarini's gegenüber, alsbald eine

weltlich zierlichere Schaffensart. Eine eigenartige, freilich wenig künſtleriſche Anordnung erfuhr das Langhaus, deſſen Wände durch gekuppelte Pilaſter auf hohem Poſtamente, über dem Gurtgeſims durch eine hohe Attika gegliedert ſind, eine Architektur, die ſich auch um die je drei Kapellen zieht. Die Oberlichtfenſter über denſelben fielen dieſer Anordnung zum Opfer, um aber die allzugeſtreckte innere Anſicht der Kapellen zu gliedern, wurde an der Stelle, wo man gewohnt iſt einen Trennungsbogen zu ſehen, dieſer auch wirklich frei geſchlagen und nach oben durch Ornament und eine Statue dekorativ ausgeputzt. Sein Licht erhält das Langhaus aber ausſchließlich aus den kleinen Kuppeln über den Kapellen in zureichender Weiſe. Die Façade iſt unbedeutend. Dagegen iſt diejenige von St. Chriſtina (1718) ein hübſches Beiſpiel einer ſäulenreichen, zweigeſchoſſigen Anlage in konvexer Grundform, ausgezeichnet durch die von Figuren und Kandelabern reichbelebte Umrißlinie. Die 1718 zerſtörte und durch Juvara neu aufgebaute Kirche S. Filippo ſcheint geradezu in Widerſtreit zu ihrem ernſten Erbauer Guarini entſtanden. Denn gegenüber der drangvollen Gewaltſamkeit jenes fügt ſich hier Alles bequem zu heiterem Bilde. Das Langhaus iſt ſaalartig mit einem Spiegelgewölbe als Decke, abgerundeten Ecken, je drei Kapellen zur Seite verſehen, klar im Aufbau, licht in den Farben, beſcheiden in den Profilen. Nur der Altar behält derbe, barocke Formen. Ein wirkungsvoller Triumphbogen öffnet ſich gegen den Chor, deſſen Gewölbe eine Kuppel unterbricht. Die Façade iſt neueren Urſprungs.

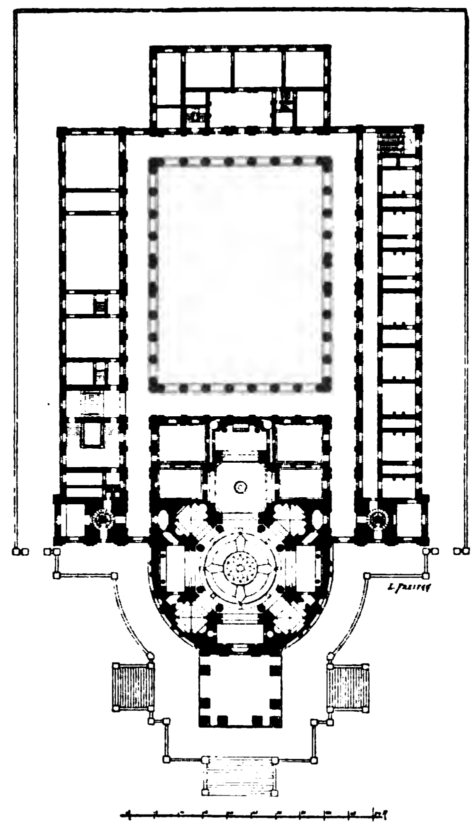


Fig. 208. Superga bei Turin. Grundriss.

Juvara's Hauptwerk, die berühmte Superga, 1717—1731, ſchließt ſich in der Grundſtimmung dieſem Bauwerke an, nur iſt ein weſentlicher Schritt weiter zur klaſſiciſtiſchen Durchbildung gethan. Die Anlage des Baues ähnelt der der Sapienza in Rom. An einen großen

rechtwinkligen, dreifeitig von den Baulichkeiten des Konvents umgebenen Hof legt fich an einer Schmalfeite eine Centralkirche an (Fig. 208). Diefe ift hier als Achteck, nach dem Vorbilde von St. Maria della Salute in Venedig, gebildet. In den Ecken derfelben ftehen korinthifche kannelirte Säulen auf Poftamenten. In den Hauptachfen legen fich breitere, übereck kleinere Kapellen und darüber Emporen an, fo daß die vor letztere geftellten Säulen je eine Gruppe bilden. Ueber dem Achteck ruht nicht eben glücklich für die Unteranficht, auf die Säulen geftützt, ein unverkröpftes kreisförmiges Gefims, welches nun den Tambour trägt, der nur um weniges fchmäler ift als die ganze Kirche felbft. Hier treten, während in den unteren Theilen das Detail ftreng und groß, aber inhaltsarm gebildet ift, barocke Motive, ja felbft gewundene Säulen auf. Das Innere der Kirche leidet entfchieden dadurch, daß ihr die Breitenentwicklung fehlt. Diefer Mangel ift um fo bedauerlicher, als er fehr wohl hätte befeitigt werden können. Wie fie ift, wirkt die Superga ganz kalt und unerquicklich. Die riefige Architektur ift dem Befchauer zu nah, man kann zu ihr ohne Halsverdrehen nicht in eine Stellung kommen. Weitaus beffer ift die Façade. Die Kirche (Fig. 209) tritt als Halbkreis vor die Front des Konventes, deffen Wohnhausarchitektur durch zwei mit in die große Kompofitaordnung hineingezogene Flügelbauten verdeckt wird. Nifchen und darüber Fenfter beleben die Zwifchenräume zwifchen den mächtigen Pilaftern, die hier erfreulicher wirken als die Säulen des Innern, da man die rechte Entfernung wählen kann, um fie zu würdigen. Vor dem Rundbau erhebt fich eine mächtige freie Säulenhalle mit geradem Gebälk und einfachem Giebel, die erfte direkt dem antiken Tempelbau entlehnte Schöpfung diefer Art in Italien, ein merkwürdiges Denkmal der Rückkehr zur klaffifchen Ausdrucksform. Die Kuppel, unverkennbar eine wohlgelungene Nachbildung von St. Peter, drückt auch im Aeußern etwas auf den Unterbau. Man muß fich eben vergegenwärtigen, daß, dem Zweck der auf hohem, vereinzelt ftehendem Berge liegenden, zum Andenken an die Errettung Turins vor den Angriffen des franzöfifchen Belagerers (1706) errichteten Dankkirche gemäß, ein Wahrzeichen für die umliegenden Länder gefchaffen und daher die Umrißlinie möglichft wirkfam geftaltet werden mußte. An den Ecken der Flügelbauten erheben fich daher auch noch zwei Thürme mit barocken Zwiebelhelmen, die ein wirkungsvolles Gegengewicht gegen die wuchtige Maffe der Kuppel bilden. Es ift von hohem Intereffe, diefe Kirche mit den ein Menfchenalter früher entftandenen Werken Guarini's zu vergleichen. Dort ein die Tiefen aufwühlendes, myftifches, faft widerfinniges Verfenken, der Drang, für die neuerwachte Kirchlichkeit neue Ausdrucksformen zu fchaffen, hier eine klare, nüch-

terne, verſtändige Erwägung und die Begabung, aus verſchiedenen Stilen das Geeignete zu entnehmen. Dort die Gegenreform, hier der Beginn der Aufklärung und einer auf die Antike zurückgreifenden freieren Weltanſchauung.

Der franzöſiſche Einfluß, von welchem die Superga laute Kunde



Fig. 209. Superga bei Turin. Anſicht.

giebt, machte ſich vorzugsweiſe im Palaſtbau geltend. Das wichtigſte Zeugniß hierfür iſt das Schloß Stupinigi, unweit Turin, welches König Carlo Emanuele III. (1701—1773) nach allen italieniſchen Quellen durch Juvara errichten ließ, obgleich der Pariſer Architekt *Germain Boffrand* in ſeinem 1745 erſchienenen Livre d' Architecture die Erfindung ſich zuſchreibt. Ebenſo will derſelbe Künſtler ſeine Leſer — ſicher mit Unrecht — glauben machen er habe auch das Schloß zu Würzburg

gebaut, während er nachweisbar nur des deutfchen Architekten Balthafar Neumann Plan in einer nicht zur Ausführung gelangten Weife abänderte, fo fcheint hier wirklich der erfte Gedanke von dem Franzofen ausgegangen zu fein und nur die Ausführung von Juvara zu ftammen. Denn Künfteleien, wie die hier vorliegenden, waren der italienifchen Architektur bisher nicht eigen gewefen. Die Grundanlage ift folgende: in der Mitte befindet fich ein weiter, runder, mächtig hoher Feftfaal; an diefen legen fich vier rechtwinklige Flügel, doch fo, daß in der Hauptfache die Umfaffungslinien frei bleiben, der Saal mithin von Garten und Hof durch je drei Rundbogenthüren zugänglich ift, die Mittellinien der Flügel aber von der Querachfe je um 30 Grad abweichen. Es entftehen mithin zwifchen jedem Flügelpaare dreieckige Zwickel, die abermals durch einen Saal ausgefüllt find. Diefer Gebäudekern gab Veranlaffung zu weiterer Ausbildung der mächtigen Gefamtanlage, indem vor dem Schloß ein fechseckiger, von Wirthfchaftsbauten umgebener, nach vorn offener Hof angebaut und an den äußeren Punkten desfelben nach der Gartenfeite zu abermals übereck ftehende Pavillons angebracht wurden. Ja fchließlich wurde ein zweiter achteckiger Hof in der Achfe hinzugefügt, welche durch eine breite, nach Turin führende Allee feftgehalten wird. Dem fonderbaren Grundgedanken zuliebe ift demnach ein Syftem von fchrägen und gebrochenen Linien gefchaffen, das dem Ganzen keineswegs zu Gute kommt. Es fehlt diefer Schloßanlage, räumlich einer der ausgedehnteften Italiens, an jeder Einheit, ja es ift geradezu unmöglich, die Ausdehnung des Ganzen zu überblicken. Franzöfifcher noch als die auch für Parifer Architekten ungewöhnliche Grundrißbildung ift die Lage des Schloffes in weiter Ebene, auf welche unbedingt Verfailles den entfcheidenden Einfluß übte, jenes Einziehen ausgedehnter Landftrecken in die Planung, welche man durch weitausgreifende Alleen in Verbindung mit dem Schloß brachte, die Vorliebe für große Blumenparterres, der mächtige Aufwand zur Unterbringung eines weitfchweifigen Hofes, der Jäger, Pferde, endlich die ganze Prachtentfaltung fürftlicher Größe, die fich nicht mehr in den wuchtigen Hochbauten der italienifchen Renaiffance heimifch fühlte, fondern fchon aus dem Grunde, daß es für unfchicklich galt, wenn über dem Haupte des Herrfchers niedriger Stehende wohnen, zu breiter Flächenentwicklung drängte.

Ift nun Stupinigi in feinen Grundzügen franzöfifch, fo ift doch fein Aufbau noch ächt italienifches Barock. Der Hauptfaal bethätigt dies in jeder Linie. In die kreisförmige, im Erdgefchoß von Rundbogenarkaden umgebene Umfaffungslinie find vier Pfeiler geftellt, deren Bogen ein großes mittleres Quadrat bilden. In der Höhe des Obergefchoffes

ſind ſie unter ſich durch Balkons in wildgeſchweiſten Querlinien verbunden. Ebenſo iſt die Deckenkonſtruktion, namentlich der Theile zwiſchen Pfeiler und Umfaſſungsmauer, in barockſter Weiſe gelöſt. Da noch dazu alle Bautheile mit roher, ſchwerer Malerei überhäuft, die Linien überall, um den Eindruck des Reichen zu erzielen, in erſchrecklicher Weiſe mißhandelt ſind, ſo ergiebt ſich eine der unruhigſten und unerquicklichſten Stimmungen. Die Nebenräume ſind wohnlicher, namentlich dort, wo der franzöſiſche Einfluß ſich geltend macht. Vielfach erkennt man geradezu einen Wettſtreit zwiſchen beiden Nationen, welcher ſich faſt unbedingt zu Gunſten der jüngeren nordiſchen Kunſtentwicklung entſcheidet, nicht nur hinſichtlich der Geſchichtsmalerei, in welcher die *Vanloo's* Treffliches leiſteten, als namentlich hinſichtlich der Dekoration: hier ſchwere, ſtumpfe und roh-meiſterliche Fresken, doppelt unangenehm in kleineren Räumen, dort Supraporten, Thüren, Wandtäfelungen mit bunten Grotesken in der Art Berain's auf weißem, leicht gefärbtem oder vergoldetem Grund von theilweiſe höchſter Anmuth und Feinheit der Durchführung. Namentlich in den Flügeln überwiegt das Franzöſiſche. Hier entſtehen kleine Spiegelzimmer, chineſiſche Dekorationen an Wänden, über denen eine im Geiſte Pozzo's gemalte Decke ſich wunderlich genug ausnimmt, Rococoſtuckdekorationen, eine Fülle liebenswürdiger Einzelheiten, ein Verſenken in die kleinen Bedürfniſſe vornehmen Lebens, in das Reizende und Niedliche neben dem vornehm Großen, wie ſie Italien früher nicht gekannt hat. Die Ausſtattung der Räume wurde durch Graf *Alfieri* und bis in unſer Jahrhundert fortgeſetzt. Die Façaden ſind Juvara's Werk, und in ihren leeren, ausdrucksloſen Formen keineswegs erfreulich. Ueber dem Mittelſaal ruht eine flache, treppenförmig ſich entwickelnde, aber unfreie Kuppel, deren Spitze ein Hirſch ziert. Die Umrißlinie derſelben gab Boffrand an. Es iſt immerhin dankenswerth, daß man ſich noch ſcheute, die Hochkuppel der Peterskirche auf einen Profanbau zu ſetzen. Solche Gedankenloſigkeit war erſt der neueſten Architektur vorbehalten.

Noch einige andere Luſtſchlöſſer in der Umgegend von Turin entſtanden zu jener Zeit durch Juvara. Leider konnte ich dieſelben nicht beſuchen: So der Neubau der während des Krieges 1693 und 1706 und in den Revolutionskriegen zerſtörten Veneria reale, namentlich die Kapelle, der Marſtall, die Galerie und das Treibhaus, alſo wieder vorzugsweiſe jene Bedürfniſſe einer franzöſiſchen Hofhaltung, ferner das Schloß Rivoli (1712).

In Turin ſelbſt begann Juvara zunächſt die innere Umgeſtaltung des Palazzo reale, welche er bezeichnender Weiſe durch die Einfügung einer inzwiſchen meines Wiſſens beſeitigten Prunktreppe er-

öffnete. In den Prachtfälen des Schloffes, dem bedeutendften, was jene Zeit an Innendekorationen in Italien gefchaffen hat, wiederholt fich der Streit zwifchen italienifcher und franzöfifcher Kunft, doch nicht fo ganz zum Nachtheil der erfteren. Denn hier kommen die älteren Kunftformen direkt mit dem Rococo in Verbindung. So ift die Decke des Theaterfaales (1672) bei mächtigen Formen, fchwerem Konfolengefims, einer mittleren Füllung mit tief geftimmtem Bild, obgleich ächt italienifch, doch formal den Arbeiten Lebrun's verwandt. Die Dekoration der Armeria gehört wohl ganz dem Juvara an und dürfte als der ächte Ausdruck feines dekorativen Wollens gelten, indem die Marmortöne Italiens mit der in Frankreich üblichen Vorliebe für Weiß und Gold mifchen. Aehnlich der des Theaterfaals ift die fchwer vergoldete Decke des Empfangsfaales, des Salons und des Schlafzimmers der Königin. Zwifchen durch bemerkt man wuchtige vergoldete Holztäfelungen, wie fie im Schloß zu Verfailles zur Anwendung gekommen waren, fowie jene Kunftftücke der franzöfifchen Dekorateure, jene chinefifchen Salons, jene Zimmer in buntem Lack — hier mit befonderer Feinheit in tiefroth, fchwarz und gold gehalten — jene kleinen, mit höchfter Pracht im Detail eingerichteten Boudoirs. Da ift das Schreibzimmer von bewunderungswürdigem Reichthum der Ausftattung, der Kamin in grünem Marmor, die Wände mit Glas belegt und gleich den Thüren in zarteftem Barock bemalt; ähnlich der anftoßende winzige Raum in Stucko Luftro und Marmor mit Perlmuttereinlagen, welch letzteres Material wiederholt Anwendung findet. Befonderer Werth ift auch auf die Parquetböden gelegt, die *Pietro Piffeti* in den edelften Stoffen (bis 1730) ausführte. Gerade die Vertiefung in die Einzelheiten, die Zuneigung für kleine, traulich bequeme Räume, die behagliche Ausftattung der Möbel und die Verbindung von Gemach zu Gemach, das Abwenden von der monumentalen Größe zu einer dem Bewohner näher ftehenden Schmuckweife bezeichnen auf das Deutlichfte das Uebergewicht franzöfifcher Kunftauffaffung. Wenn nun gleich Juvara kaum felbft diefe Räume oder auch die ähnlich reichen im Palazzo della Società filarmonica, Piazzo S. Carlo, gefchaffen haben mag, fo ift doch fein Wirken vorbereitend für das Einrücken der Kunft aus dem Norden gewefen.

Den Meifter felbft erkennt man am beften in dem Umbau des Palazzo Madama (1710). An dem mittelalterlichen Schloßbau ließ Maria-Jeanne Baptifte von Nemours, die Wittwe des Carlo Emanuel II. 1718 eine Prachttreppe anbauen, die die ganze Breite der neu erbauten Hauptfront gegen den Schloßplatz einnimmt. Wenn gleich urfprünglich beabfichtigt war, das ganze Schloß umzuändern, fo ift es doch lehrreich, daß eine glänzende äußere Anficht und der Prunkbau einer Treppe

als dasjenige galten, was zunächst Bedürfniß sei. Die Façade besteht aus einer mächtigen korinthischen Pilasterordnung über gequadertem Erdgeschoß. Die drei Mittelachsen sind dadurch ausgezeichnet, daß hier vier Säulen vor die Front treten. Ueber dem großen Konsolengesims steht eine stattliche Attika. Die Formen sind einfach und bedeutend, doch ohne inneres Leben, die ganze Haltung den Prachtbauten in Paris nahe verwandt. Im Innern befindet sich ein langgestreckter Raum mit gleicher Pilasterordnung, ziemlich nüchtern kassettirtem Tonnengewölbe, barocken Fensterumrahmungen. In der Achse ist über das Erdgeschoß auf vier toskanischen Vollsäulen und entsprechenden Halbsäulen an den Wänden eine Brücke geschlagen, zu der von beiden Seiten zweiarmige Treppen führen. Hier ist die Formbehandlung flott und lebendig, durch reiche Stuckverzierungen erhöht, vielfach in Kurven angeordnet, so daß der Treppeneinbau von der großen Architektur sich wirkungsvoll trennt, ja man fast geneigt wäre, beide Theile verschiedenen Künstlern zuzuschreiben, wenn man nicht wüßte, daß in Juvara zwei Schulen mit einander rangen.

Aehnliche Werke des Meisters sind: das Seminario Arcivescovile (1725), welches durch seine, zwei Stockwerke vereinigende Pilasterordnung, seine Ruhe in den Hauptformen und barocke Durchbildung im Detail, namentlich an dem unschönen Thor sich auszeichnet; der Palazzo Birago, jetzt Dalla-Valle mit gleichem Pilastersystem, leichter Rustika am Thor, drei Risaliten, schönem Doppelsäulenhof und malerisch gegen den Garten sich öffnendem Vorhaus, der Palazzo Pozzo della Cisterna, jetzt Aosta und das Albergo di Virtù.

Eine tüchtige Schule schloß sich Juvara's Turiner Thätigkeit an.

Der ersten Zeit seines Wirkens dürfte der Palazzo Paesana, Piazza di Savoya, von *Plantieri* angehören, eines der bemerkenswerthesten Profanwerke von Turin. Das Hauptgewicht künstlerischer Ausstattung ist hier auf den Hof gelegt: eine doppelte großartige, der des Stadthauses nachgebildete Säulenhalle zwischen breiten Pfeilern mit anstoßendem stattlichem Treppenhaus. Das Ganze wirkt luftig, frei, ja bei der großen Feinheit aller tragenden und der etwas derben Haltung der ornamentalen Glieder etwas mager, doch auf eine Grundstimmung höfischer Eleganz und weltmännischer Vornehmheit hin, wie sie in dieser Schärfe des Ausdrucks in Italien nur Turin eigen ist. Aehnlich ist der gegenüber liegende Palast, etwas schwerer und roher derjenige Via della Consolata Nr. 12; zur Schule Ruggieri's hinneigend der Via Garibaldi 29 gelegene, mit einem von 16 jonischen Säulen getragenen Vorhaus.

Eine weitere Fortbildung erhielt die specifisch Turiner Palast-

architektur durch den Genuefer *Ricca,* welcher 1713 die Univerfität baute, deren Façade unbeachtlich, weil nach dem Schema der 1675 eröffneten Via di Po gebaut, und deren Hof mit nach der Ordnung Delorme's gequaderten Säulen in zwei Hallen übereinander umgeben ift und hierdurch eines der ftattlichften und zugleich anmuthigften Werke der Zeit wird.

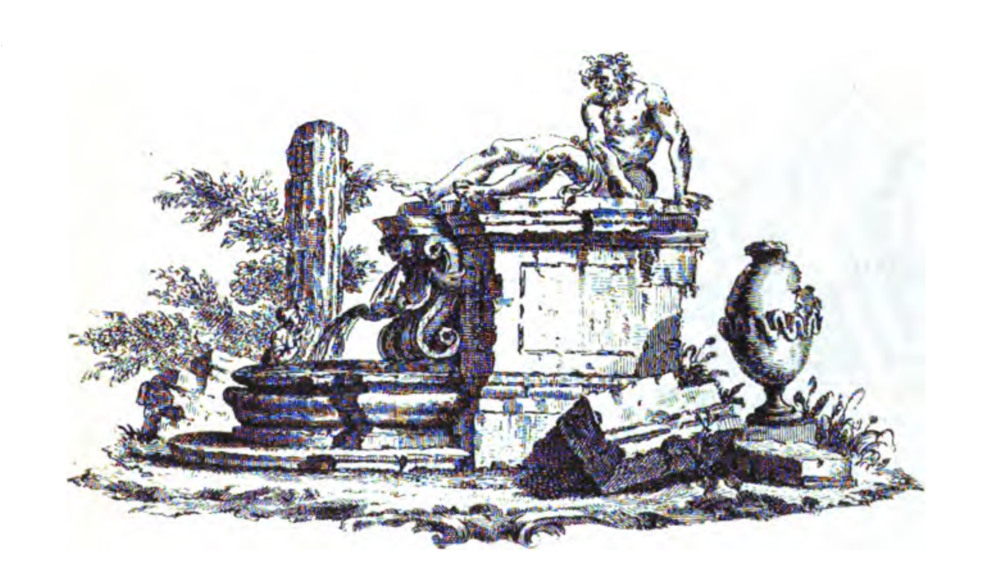
Juvara's Thätigkeit im übrigen Italien ift von minderer Bedeutung. Sein wichtigftes Werk ift der Weiterbau des von *Ammannati* begonnenen Palazzo reale zu Lucca (1728), den er gemeinfchaftlich mit *Francesco Pini* ausführte, nachdem er fchon 1725 dafelbft einen Altar im Dome (capella del Voto Santo) errichtet hatte. Der große Plan, von dem der ausgeführte Bau nur einen Flügel bildete, follte 310 Meter Länge und 140 Meter Breite erhalten. Bei einem Blick in den Hof überrafcht den Deutfchen zunächft eine eigenthümliche Verwandtfchaft mit dem zweiten Hofe des Berliner Schloffes.[1]) Ift diefelbe keine zufällige, fo kann nur Juvara, nicht *Schlüter* der empfangende Künftler gewefen fein. Es entfpricht eine folche Anempfindung an fremde Leiftungen auch mehr dem in feinen Kunftgrundfätzen fchwankend gewordenen Italiener. Jedoch ift die Baugefchichte diefes Schloßtheiles nicht ganz klar. Manche Eigenthümlichkeiten laffen vermuthen, daß ein alter Plan Ammannati's zu Grunde liegt: fo die breiten Nifchenpfeiler und dazwifchen geftellte Ordnung, die auf das bekannte Motiv der Bibliotheca Laurenziana und Uffizien zurückgeht, ferner die fchlichten Pilafterarkaden zu Seiten desfelben. Schwerlich aber dürfte der Meifter jene beiden Kapitäle ohne Pilafter darunter gebildet haben, die oberhalb der beiden toskanifchen, ein Palladiomotiv bildenden Portalfäulen des Erdgefchoffes angebracht find. Während bis auf diefen Mißgriff die Architektur ftreng, fchneidig und ftraff entworfen ift und fomit fehr wohl aus dem 16. Jahrhundert ftammen könnte, weift das zwar fcharfe Profil, in feiner feinen Behandlung der Einzelformen auf die Schule des *Gherardo Silvani* und der fpäteren Florentiner hin, welcher Pini vielleicht angehört hat. Juvara's Hand vermochte ich nur in zwei der Stadt und dem Schloßplatze zugekehrten Thoren zu erkennen. Die innere Ausftattung des Palazzo habe ich nicht gefehen.

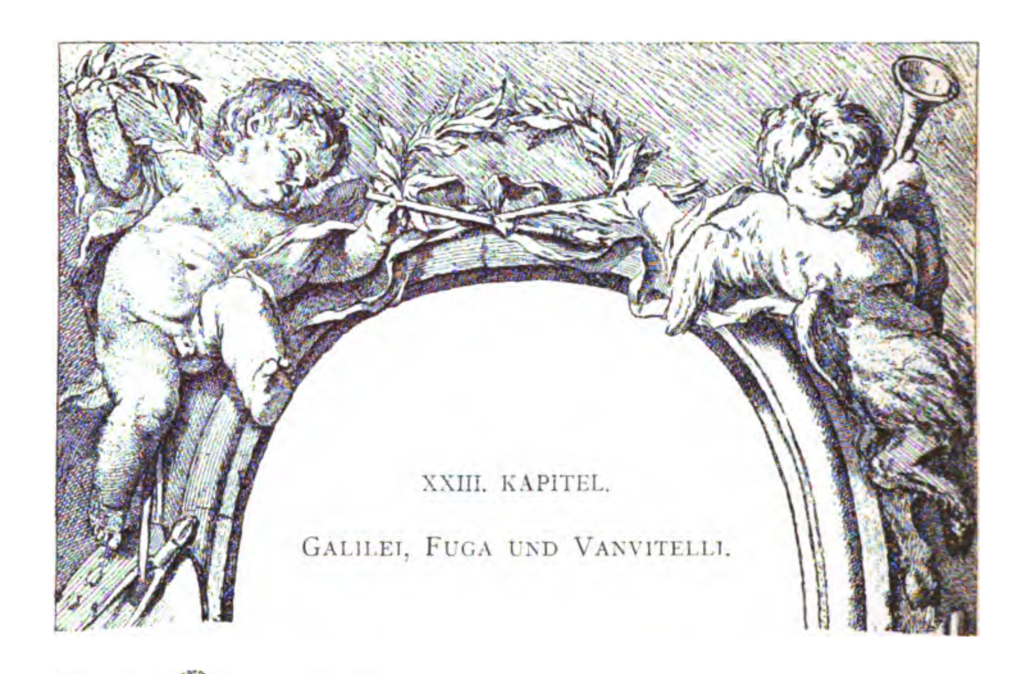
In Mantua erbaute Juvara die Kuppel auf Alberti's Prachtbau S. Andrea (1732—1782, vollendet durch *Paolo Pozzo*), die in den Umrißlinien dem St. Peter getreu folgt. Die Widerlager, zwifchen denen je drei Fenfter angebracht find, wurden als kräftige rechtwinklige Mauerkörper, deren Ecken Dreiviertelfäulen verftecken, ausgebildet. Es war

[1]) Auf welche meines Wiffens R. Dohme zuerft aufmerkfam machte.

ja gerade damals die Zeit der Beforgniß um den Beftand der durch Riffe befchädigten Peterskuppel; fomit ift diefe Vorficht begründet. Auch den Dom zu Como vollendete Juvara durch einen Kuppelbau. In Rom rühmt man ihm einen Entwurf zur Sakriftei von St. Peter nach, der jedoch nicht zur Ausführung kam.

Die letzten Jahre feines an Erfolgen reichen Lebens verbrachte Juvara meift auf der iberifchen Halbinfel. Zunächft fchuf er in Liffabon die Patriarchalkirche und den königlichen Palaft Ayuda, ferner in Madrid den königlichen Palaft. Ich kenne diefe Bauten nur aus ungenügenden Abbildungen und verzichte auf ihre Würdigung um fo leichter, da fie einen Einfluß auf die Entwicklung der italienifchen Barockarchitektur nicht mehr haben konnten.





XXIII. KAPITEL.

Galilei, Fuga und Vanvitelli.

Nachdem in Juvara deutlich die Spuren der französischen Kunst nachgewiesen wurden, muß auf die in *Alessandro Galilei* (geb. zu Florenz 1691, † 1737) sich zeigenden englischen Einflüsse hingewiesen werden. Wenigstens wissen wir, daß derselbe sieben seiner Jugendjahre jenseits des Kanales zubrachte, jedoch vor 1723 als dem Todesjahr Cosimo III. von Toskana zurückkehrte. Aber erst in Rom unter Papst Clemens XII. (1730—40) gelangte er zu größeren Aufgaben. In England war es mithin die Zeit des Christopher Wren und namentlich des John Vanbrugh mit ihrem derb renomistischen Klassicismus gewesen, an der er seine ersten Studien gemacht hatte. Nichts erinnert bei ihm an die ältere Florentiner, vieles dafür an gleichzeitige englische Kunst. Somit findet sich auch der Schlüssel für die der italienischen Weise nicht ganz entsprechende Gestaltung der Kirchenfaçade von S. Giovanni in Laterano (1734) (Fig. 210), mit welcher Galilei den Geschmack des Papstes besser traf als die in Rom gebildeten Meister. Das Grundmotiv ist von einer mächtigen Einfachheit: eine auf hohe Postamente gestellte Kompositaordnung, an der Seite mit gekuppelten Pilastern, in der Mitte mit von einem Giebel gekrönter Vorlage von gekuppelten Säulen, die Flügel nur in zwei Achsen getheilt, die je ein einzelner

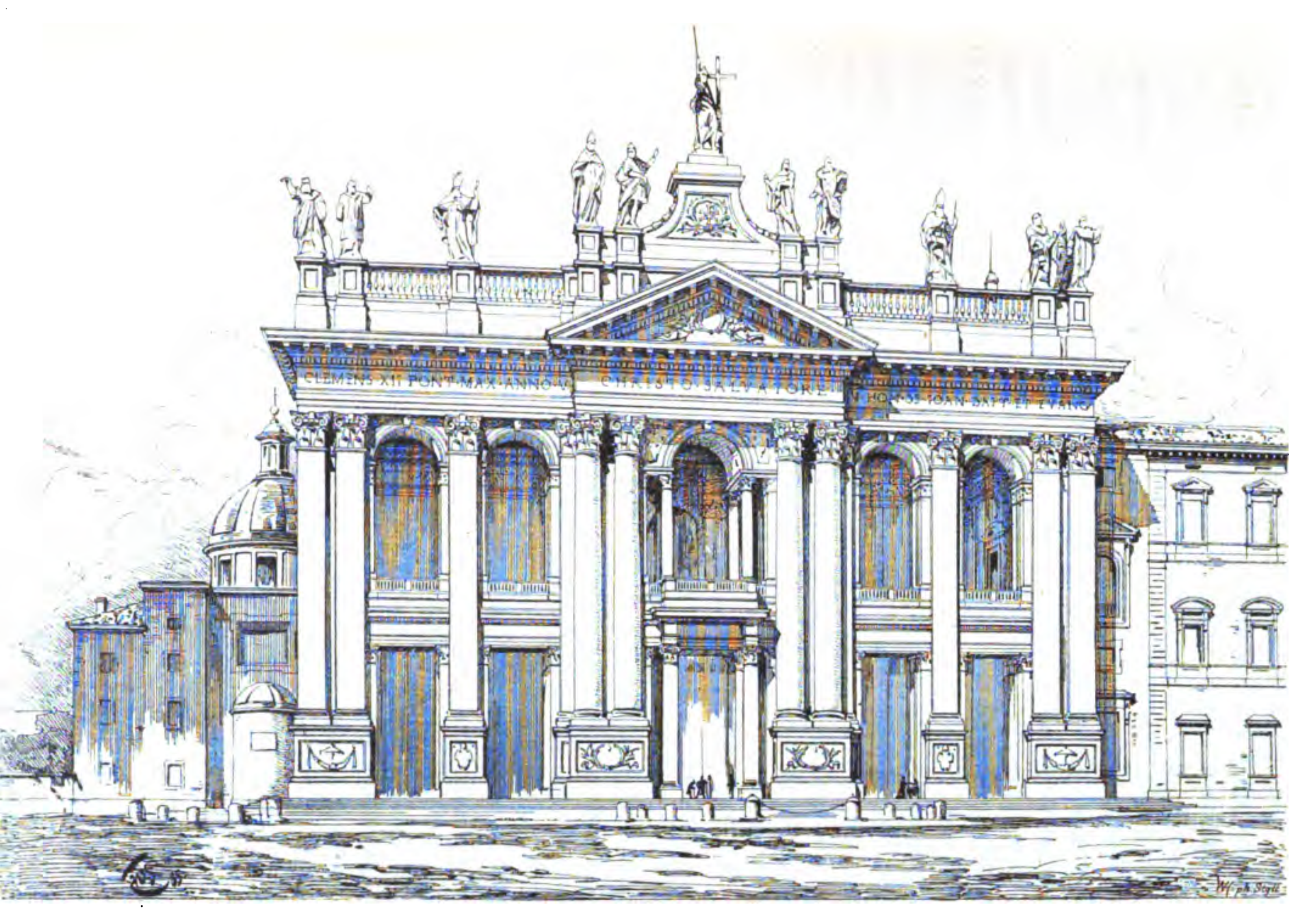


Fig. 210. S. Giovanni in Laterano zu Rom.

Pilafter trennt; über dem Hauptgefims eine entfprechend hohe Attika, über der Mitte Poftamente, über diefen und in der Achfe ein Aufbau, der die Statue Chrifti trägt, während fonft über jedem Pilafter je ein Heiliger fteht. Neu ift nur der Muth, diefe fchlicht nach den Regeln der Renaiffancemeifter gezeichneten Motive in fo gewaltigen Verhältniffen aufzuführen. Es wird der Eindruck des Großartigen durch die in die Interkolumnien geftellte zweigefchoffige Architektur nur noch gefteigert. Sie lehnt fich an jene von St. Peter an, denn auch hier ift im Erdgefchoß eine Ordnung mit geradem Gebälk gewählt. Das Obergefchoß wurde jedoch auch, zum Vortheile des Ganzen, als offene Loggia ausgebildet und in der Achfe noch durch den Vorbau eines Balkons gekennzeichnet. Die geiftige Einheit der Façade ift mit überwältigender Kraft zur Darftellung gekommen, ein Wille beherrfcht alle Theile unbedingt. Es liegt etwas Gewaltfames in dem riefenhaften Bau. Aber er paßt in den feierlichen Ernft der Umgebung, in die Stille des bis an die alten Befeftigungen Roms fich erftreckenden Vorplatzes mit feinen dunklen Bäumen und den majeftätifchen Linien der die Landfchaft begränzenden Berge.

Galilei erhielt weiter den Auftrag, die Façade von S. Giovanni de' Fiorentini (1734) neu zu fchaffen, da *Michelangelo's* Pläne zu derfelben verloren gegangen. Diefe bietet nach keiner Richtung etwas Neues: ein zweigefchoffiger, durch gekuppelte korinthifche Halbfäulen gegliederter Aufbau mit einfach gezeichnetem Anlauf am fchmäleren Obergefchoß, gefunder, derber Architektur und überaus edelm Detail. Wenn es gleich Galilei nicht gelang, „fich in die einer älteren Zeit angehörige Anlage mit breiten Seitenfchiffen hineinzufinden“, fo fchuf er doch ein Werk von tüchtiger Gliederung und feftem architektonifchem Grundzug, dem man nachfühlt, daß es in der der gleichzeitigen englifchen Kunft im hohen Grade eigenen Abficht entftand, es dem 16. Jahrhundert gleich zu thun. Denn fchon hatte ein bewußtes Epigonenthum begonnen, welches die beften Geifter dahin ftreben lehrte, ältere Kunft zu erlernen und fich ihr anzuempfinden, die nicht mehr mit barocker Thatkraft nach dem Neuen fuchte, fondern rückwärts griff zu längft vergangenen Zeiten, um deren Zauber nach beften Kräften wieder zu erwecken. Jener Zeit mochte der Bau daher wohl als im Geift Michelangelo's gefchaffen erfcheinen und auch wir dürfen ihm das Zeugniß nicht verfagen, daß ein Hauch der Hochrenaiffance in der faftigen Breite feiner Formen liegt.

Diefe Renaiffancebegeifterung fpricht fich noch deutlicher in Galilei's Cappella Corfini (1734) im Lateran aus, jedenfalls einem der edelften Werke des ganzen Zeitabfchnittes, das den Befchauer felbft bei ftrengen gefchulten Kunftanfchauungen mit Wohlgefallen erfüllen muß,

eine jener kirchenartigen Anlagen im griechischen Kreuz, wie sie seit den beiden berühmten Kapellen an St. Maria Maggiore beliebt waren. Ein prachtvolles Broncegitter, in welchem die barocken Neigungen der Zeit nur leise angedeutet sind, schließt den Zugang ab. In der Vierung tragen gekuppelte korinthische Pilaster das Kämpfergesims. Eine Hauptordnung fehlt. Die Tonnengewölbe sind wie die Kuppel zierlich kassettirt, die Archivolten schmal, die entsprechend großen Zwickel mit Relief geschmückt, lothrecht aufsteigend, da der Tambour als Viereck gebildet ist, eine Eigenthümlichkeit, die er meines Wissens in Italien nur mit den Oberlichtern von St. Barbara in Mantua theilt. Die Marmorpracht des Baues, die Bevorzugung heller Farben, das freundlich klare Licht, das den Raum erhellt, geben ihm eine wohlthuend vornehme Grundstimmung, die für den Meister ebenso ehrend wie für die Zeit bezeichnend ist.

Neben der weltmännischen Art Galilei's vertreten die in Rom gebildeten Meister die letzte selbständige Größe des italienischen Barockstiles. Unbedingt der bedeutendste Geist unter ihnen ist *Niccolò Salvi* (geb. zu Rom 1699, † 1751), ein Schüler des *Antonio Cannevari*, der in seiner Fontana Trevi (1735—1762), seinem einzigen bemerkenswerthen Bau, noch einmal gewaltige Kraft und hinreißenden Schwung zeigte: in der Mitte eine mächtige Nische, in welcher Neptun in lebhafter Bewegung steht, zu Füßen breitrauschende Wasserfälle über künstliche Felsen bis herab zu dem seeartigen halbrunden Becken, welches mit kluger Absicht unter die Straßengleiche gelegt ist. Um die Nische legen sich die Motive eines riesigen Triumphbogens: vier Halbsäulen, die auf vorgekröpftem Gesims Statuen tragen; zwischen den seitlichen Paaren Nischen und Relieffüllungen; auf der hohen Attika in der Mitte eine Inschriftstafel, darüber das von Engeln gehaltene Wappen. Die mächtige korinthische Ordnung setzt sich an den Flügelbauten in Pilastern fort, deren großartige Abmessungen von der Lateranfaçade Galilei's entlehnt sind. Zwischen den Stützen sind auch hier in zwei Geschossen Fenster eingefügt. Die Attika fehlt an den Flügeln, so daß gegen das Mittel eine kräftige Höhensteigerung stattfindet. Das Detail ist barock, schwer, wuchtig, aber frei von der bequemen Schlaffheit, die beispielsweise an Carlo Fontana's Bauten so störend wirkt. Man wird wohl den ganzen Gedanken, das rein Dekorative desselben tadeln, schwerlich aber einen Brunnen schaffen können, dessen Eindruck ein so unvergänglich mächtiger ist, als der jenes auf engem Platz doppelt gewaltigen Riesenwerkes.

Gleiche künstlerische Höhe hat der Altersgenosse Salvi's, der vielbeschäftigte und seiner Zeit weit berühmtere *Ferdinando Fuga* (geb. zu

Florenz 1699, † zu Rom 1780) nie erreicht. Er verleugnete nicht die Schule *Foggini's* und die derfelben anhängenden barocken Neigungen.

Im Jahr 1728 wurde er nach Palermo zu einem Brückenbau und von da durch Papft Clemens XII. nach Rom berufen, um die von *Alessandro Specchi* begonnenen Stallungen und Kafernen am Quirinalspalaft zu vollenden. Sein erftes felbftändiges Werk fteht mit diefen Arbeiten in geiftiger Verbindung. Es ift dies der Palazzo della Confulta am Quirinal, ein für die päpftliche Reiterei als Kaferne und für die Kanzlei eingerichteter Nutzbau von fchloßartiger Ausdehnung. Die beiden Hauptgefchoffe — der untere mit Mezzanin — find durch Lifenen lothrecht getheilt. Im Mittelrifalit und an den Ecken treten an deren Stelle unten Quaderungen, oben jonifche Pilafter. Die Fenfterverdachungen laden mächtig aus, vermeiden jedoch fchon allzufreie Formen. Den ihm eigenen Zug des Barocken erhält der Bau durch die drei Thore (Fig. 211), die fie bekrönenden Giebelfiguren, fowie die mächtige Gruppe mit dem Wappen über dem Hauptgefims. Diefer Skulpturenfchmuck gereicht dem Bau nicht zum Vortheil. Denn neben der mächtigen, faft zu ruhigen Architektur des Quirinalpalaftes erfcheint das Vielerlei des Confulta trotz feiner größeren Höhe und reicheren Ausftattung aufdringlich und vorlaut. Bemerkenswerth ift der Hof, deffen Rechteck gefchickt in den unregelmäßigen Grundplan hineingezeichnet ift, und die je zweiarmige Doppeltreppe, deren Podefte über der Einfahrt liegen und deren dem Treppenbau fich anfchmiegende Architektur in der Hoffaçade als ein belebendes Motiv auftritt. Das Detail ift im Hof barocker, noch völlig in borrominifcher Haltung. Befonders unglücklich ift der fchon von Juvara bevorzugte, fchwächlich und unficher wirkende Abfchluß der Fenfter mit einem Rundbogen, deffen Durchmeffer kleiner ift als die lichte Weite der Gewände, fo daß am Kämpfer je ein kleiner Vorfprung entfteht. Nüchterner find Fuga's fonftige große Nutzbauten: eine Erweiterung des Ospedale di St. Spirito, das Findelhaus gegen den Lungara zu, das Kollegium Germanicum, jetzt Seminario Romano, mit ächt borrominifchen Pilaftern u. A. m.

Unter den Kirchenbauten Fuga's ift Bambin Gefù ohne Bedeutung; etwas mehr der eliptifche Kuppelbau von St. Maria della Morte durch feine zweigefchoffige Façade, in welche das alte Motiv der Bibliotheca Laurenziana, die Säulen zwifchen ftärkeren Pfeilern in einer Pietro da Cortona's S. Maria in Via lata nachgebildeten Weife aufgenommen wurde. Die Façade von S. Appollinare (1750) ift einfach, bemerkenswerth durch die breite, in der Achfe mit einer Kuppel bekrönte Vorhalle. St. Catarina della Ruota in Aquila kenne ich nicht.

Die Hauptfchöpfung des Meifters ift der Umbau von St. Maria

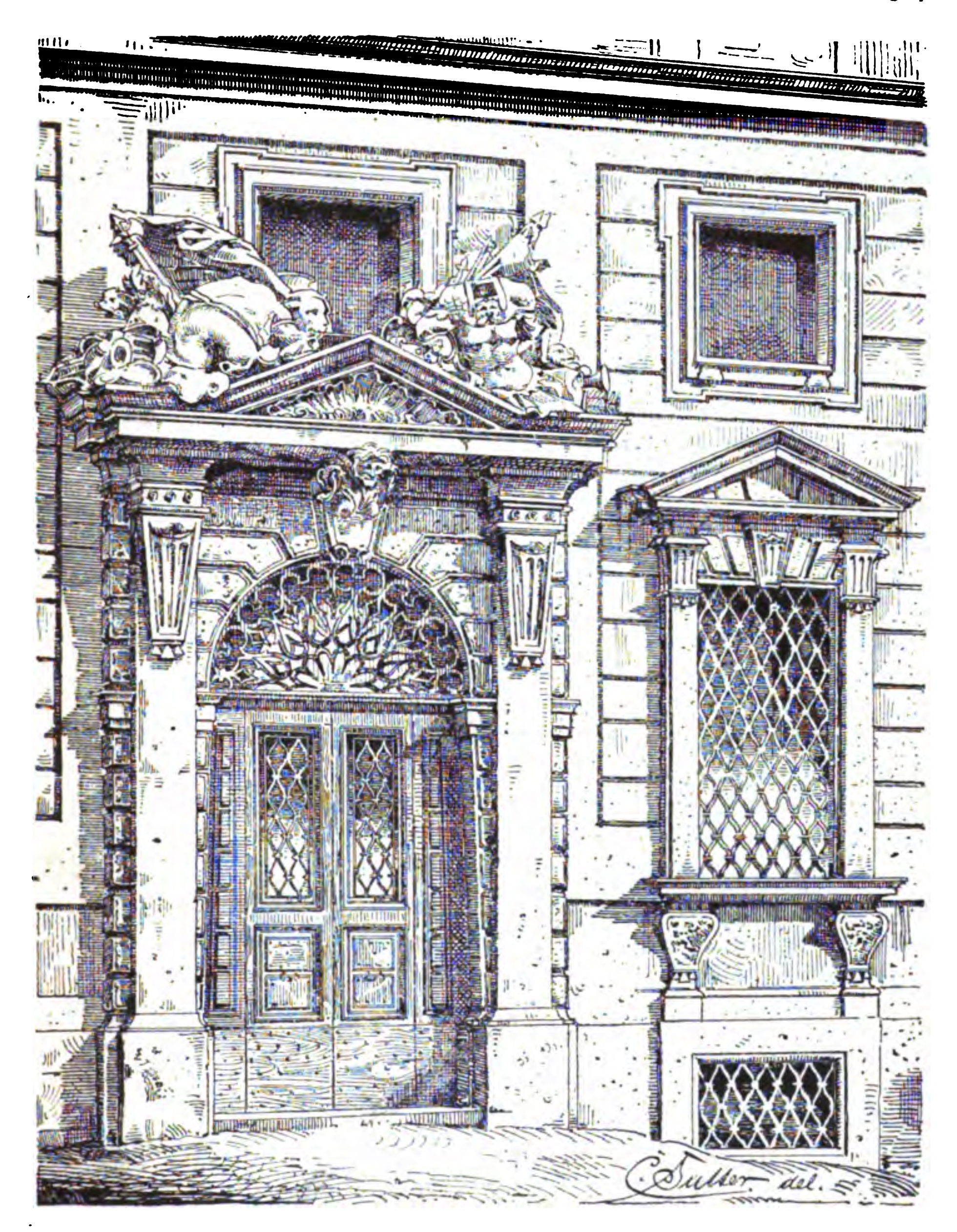


Fig. 211. Palazzo della Consulta zu Rom. Seitenthor.

Maggiore. Schon war die Kirche im Laufe der Zeit mit einem Renaiſſancemantel faſt völlig umkleidet, nur an der Hauptfaçade, gegen Weſten, fehlte ein neuerer zu den beiden palaſtartigen Flügelbauten

einzufügender Abfchluß. Diefen zu fchaffen, war fein Auftrag. Die Hauptlinien der Façade ergaben die vorhandenen Gefimshöhen. Es ift immerhin ein Beweis von Mäßigung, daß Fuga fich an diefelbe band. Das Untergefchoß theilte er durch fechs Pfeiler und Pilafterbündel in fünf fcheitrecht abgefchloffene Oeffnungen, über deren beiden äußeren ein fpitzer, und über deren mittleren ein Segmentgiebel gezogen wurde. Eine hohe Attika fchließt diefen Architekturtheil ab. Das Obergefchoß ift nur drei Achfen breit, hat eine korinthifche Pilafterordnung und rundbogige Fenfter, deren mittelftes, wohl nur der dahinter befindlichen alten Mofaiken wegen fo groß und unruhig geftaltet ift, daß es das Hauptgefims überfchneidet und bis in den das Mittelmotiv bekrönenden Giebel hineinragt. Auch diefer noch hält fich innerhalb des Rahmens, den die Brüftungshöhe der Attika der Nebenbauten feftgeftellt hatte. Nur die bekrönenden Statuen und das Poftament der mittleren derfelben überragen die mächtige Front. Die Art, wie durch die Rücklage der Nebenachfen im Obergefchoß Raum für die üblichen Anläufe zu letzterem gefchaffen und in dem Palaftfchema die Kirchenfaçade zum Ausdruck gebracht wurde, beruht auf einem im Wefentlichen von St. Maria della Pace entlehnten Kunftgriffe. Die im Erdgefchoß der Façade entftehende, durch jonifche Dreiviertelfäulen, fein kaffettirte Tonnengewölbe und im Mittel durch eine Flachkuppel gegliederte Halle ift mit befonderer Aufmerkfamkeit durchgebildet, läßt aber trotz des üppigen Aufwandes an hellfarbigen Marmorforten kalt.

Dem Palaftbau vermochte Fuga auch nicht wefentlich neue Seiten abzugewinnen. Sein Verdienft ift nur, die freiere, offene Auffaffung der fpäteren Florentiner Schule, wie fie fich am Palazzo Corfini entwickelt hatte, nach Rom übertragen zu haben, und zwar ift der Zufammenhang um fo klarer, als es dasfelbe Gefchlecht war, für welches er fein Hauptwerk in der ewigen Stadt fchuf.

Der römifche Palazzo Corfini (1732) richtete eine 21 Fenfter breite Front gegen die Straße. Das Detail ift reich, barock in der Zeichnung, jedoch ohne Kraft in der Wirkung. Ziemlich trockenes Rahmenwerk umgiebt die Fenfterarchitekturen der beiden oberen Stockwerke, während das Erdgefchoß gequadert ift. Das bedeutendfte ift die Grundrißanlage (Fig. 212): ein durch zwei Pfeilerreihen getheiltes mächtiges Vorhaus, in der Verlängerung der beiden äußeren Schiffe desfelben die Treppe, welche die Höhe des Stockwerkes in einem Lauf erreicht, zwifchen ihnen eine Durchfahrt; zu beiden Seiten diefer von Arkaden umgebene Höfe, die gegen den Garten zu offen und frei von den die übrigen Fronten abfchließenden Stockwerken im erften Gefchoß liegen bleiben. Der Garten, der fich am Gelände des Jani-

culus hinaufzieht, ift ein trefflicher Hintergrund für die malerifchen Durchblicke durch die groß und einfach entworfene Architektur. Das Innere war mir leider wegen Umbaues unzugänglich.

Der Palazzo Petroni beim Gefù ift weniger um feiner Grundanlage, als um der ftattlichen Façade willen beachtenswerth. Diefe mifcht römifche mit florentiner Motiven. So find die Kartufchen in den Fenfterverdachungen des Hauptgefchoffes noch ganz in Buontalenti's Art, dagegen die Anlage einer Koloffal-Pilafterordnung über gequadertem Erdgefchoß, fowie manche barocke Gewändeformen dem Bernini nachempfunden.

Die letzten Jahre feines Lebens verbrachte Fuga in Neapel. Seit 1735 war das Königreich beider Sicilien unter Karl III. fpanifche Sekundogenitur geworden, nachdem es vorher fünfzehn Jahre unter öfterreichifcher und fieben Jahre unter piemontefifcher Herrfchaft geftanden. War auch der Grundfatz ausgefprochen, daß das Königreich nie mit

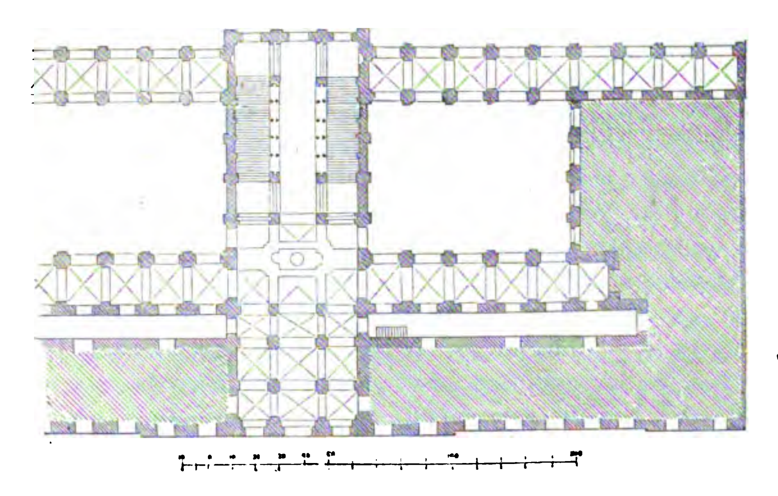


Fig. 212. Palazzo Corfini zu Rom. Grundriss.

dem Stammlande vereint werden dürfte, fo ward doch wieder die alte Beziehung zu demfelben angeknüpft. Von 1504 bis 1713 hatten fremde Vicekönige das fchöne Land mehr ausgefogen als beherrfcht. Der Adel und die Kirche befaßen den Grund und Boden, die Steuerlaft ruhte auf dem Rücken der Bauern, 112,000 Geiftliche waren für fich und ihre Afylbezirke von den Landesgefetzen befreit, der Papft ftrich die Einkommen der erledigten Stellen ein, ehe er fie zu gutem Preife verkaufte, das heruntergekommene Volk drängte fich in die Städte, namentlich nach Neapel, damals vielleicht die volkreichfte Stadt Europas. Aber mit einer Einwohnerzahl von 400,000 Köpfen trug Neapel auch alle

Uebelstände einer Großstadt. Das Elend war furchtbar, die Nothwendigkeit einer Aenderung der Verhältnisse unabweisbar.

Auch in der Architektur äußern sich die eigenthümlich neapolitanischen Verhältnisse. In dem von Fuga entworfenen, von *Vanvitelli* vollendeten riesigen Reale Albergo de' Poveri (1750), einem Hospitale für 8000 Kranke, spiegelt sich die von dem freisinnigen Minister Tanucci geleitete Politik ebenso scharf wie der Wandel in künstlerischen Dingen wider. Denn es bereitet sich an demselben der Bruch mit der Richtung Fansaga's und das Eingreifen der klassicistischen Richtung auch in Neapel vor.

Der ausgedehnte Bau, aus einem Mitteltrakt und langgestreckten, drei rechtwinklige Höfe umschließenden Flügeln bestehend, bringt seine beiden Geschosse in zwei Pilaster-Ordnungen zur Geltung. In der Achse hinter stattlichem, dreibogigem Portikus befindet sich die Kirche, mit einem seitlich durch je drei Kapellen gegliederten Langhaus und rundem Kuppelraum, von welchem Gänge diagonal zu den Ecken des den Bau umschließenden Mittelhofes führen. Die Seitenflügel sind nur an je zwei schmalen Risaliten mit einer Ordnung versehen, das Ganze ein Nutzbau mit den Formen eines solchen. Fuga's Werk ist wohl auch der 1740 begonnene Bau des mächtigen Schlosses Capodimonte auf einer steilen Höhe oberhalb Neapels, von der man nach Süden und Westen eine köstliche Aussicht gewinnt. Der Grundriß ist einfach und klar angeordnet: drei quadratische Höfe mit Pfeilerarkaden von je fünf Systemen stoßen derart unmittelbar aneinander, daß zwischen den Höfen je eine Doppelhalle sich bildet. In der Querachse öffnen sich beiderseitig je drei, in der Längsachse je eine Arkade als Durchfahrten. An den Langfronten schieben sich zwei Eckrisalite vor, während das breite Mittelrisalit nur wenig vor die Fluchtlinie ausladet. Die Pilasterarchitektur der zweigeschossigen Façaden und der an den Mittelsaal des Palazzo Barberini zu Rom erinnernde Aufbau des Hofes, sowie die Anordnung der Räume im Hauptgeschoß sind ganz trocken und unerfreulich. Der Schmuck eines Zimmers mit Porzellan, obgleich kalt und nüchtern in der Wirkung, mag als ein Zeichen nordischen Einflusses gelten, da das übrige Italien sich von der Leidenschaft für chinesisches Kunstgewerbe ziemlich frei hielt. Aehnlich wie Capodimonte nur noch derber und übertriebener ist die Architektur der Villa Jaci zu Resina, der jetzt vom Vicekönig von Egypten bewohnten Favorita, welcher jeder Herkulaneum Besuchende gern wegen der berühmten Gärten und der herrlichen Aussicht auf das Meer einen Blick widmet. Diesen Bauten schließt sich der Palazzo reale in Portici an, der, auf einem Lavastrom erbaut, die Landstraße nach Pompeji zweimal

überbrückt und ſich in ſeiner Hauptachſe einerſeits mit zwei Flügeln gegen eine am Meereshafen endende Gartenanlage entwickelt, andererſeits durch hübſch angelegtes Terraſſenwerk der Berglehne ſich anſchmiegt. Die Architektur iſt mit Geſchick komponirt, doch von erſchreckender Roheit im Detail. Die berühmte Villa Quiſiſana oberhalb Caſtelamare, welche, ſchon von Karl II. von Anjou errichtet, doch um jene Zeit umgebaut wurde, dürfte Fuga gleichfalls entworfen haben.

Der Palazzo reale zu Neapel erfuhr auch eine zeitgemäße Umgeſtaltung, und zwar zunächſt (1759) durch eine Prachttreppe, welche in Konkurrenz mit jener, welche Juvara am Palazzo Madama zu Turin geſchaffen hatte, auch hier als bedeutendſter Raum des ganzen Schloſſes angelegt wurde: ein lang geſtreckter Saal, in welchem von einem in der Querachſe gelegenen Podeſt mit zwei Armen aufſteigende Stiegen zu dem hinter einer offenen Arkadenreihe liegenden Vorſaal der Feſtgelaſſe führen. Die Dekoration der Treppe gehört unverkennbar erſt der Wende des 18. Jahrhunderts an. Auch diejenige der Säle iſt wohl erſt nach Fuga's Zeit entſtanden. Nicht ſo das nur mit einem balkonartigen Range verſehene Theater, welches allerdings auch manche Aenderungen durchzumachen gehabt hat. Es diente dasſelbe wohl nur für Hoffeſtlichkeiten, während das benachbarte mächtige Teatro S. Carlo, welches 1737 *Giovanni Medrano* und *Angelo Carasale* errichteten, 1777 aber Fuga umwandelte, für die großen Volksmengen Herberge bot. Ein Brand im Jahr 1816 zerſtörte die Anlage des berühmten Bühnenhauſes. Auch der Entwurf des Palazzo Giordani und der benachbarte Palazzo Caramanica gehört Fuga an, zu welchen wohl auch die in ihrer Gartenanlage intereſſante Villa Caramanica in S. Jorio am Veſuv gehört. Seine Palermitaniſchen Bauten, unter denen namentlich der Dom erwähnt wird, kenne ich leider nicht.

Der intereſſanteſte unter den Kunſtgenoſſen Fuga's iſt zweifellos *Gaetano Chiaveri* (geb. zu Rom 1689, † zu Foligno 1770), deſſen Wirkungskreis vorzugsweiſe in Sachſen und Polen liegt, wohin er durch König Auguſt III. berufen wurde, um im Heimathland der Reformation dem Katholizismus einen Prachtbau zu errichten. Im Jahr 1738 wurde ihm der Auftrag zu Theil, die katholiſche Hofkirche zu Dresden zu bauen, ein Werk, welches erſt 1754 durch *Knöfel* und *Schwarze* vollendet wurde. Obgleich der Bau in jedem Detail ächt italieniſch, ganz durchdrungen vom Geiſte der römiſchen Schule iſt, ſo zeigt ſich in demſelben doch eine wunderbare Miſchung der Einflüſſe. Der Grundgedanke (Fig. 213), namentlich der Charakter einer Hofkirche, iſt ent-

lehnt von Jacques Hardouin-Manfart's damals neu berühmten Schloß-kapelle zu Verfailles. Von diefer ift der oblonge, hier an beiden Seiten im Halbkreis gefchloffene Hauptraum entlehnt mit feinen Umgängen, feinen Arkaden im Erdgefchoß, feinen Säulen darüber, zwifchen denen aber hier eine Bogenftellung und Balkons für den Hof angeordnet find, feinem von Kappen für die Fenfter unterbrochenen Tonnengewölbe, welches nach außen als felbftändiges Stockwerk auftritt. Aber um diefen Kern legt fich ein Ring von Kapellen, deren Anordnung durchaus felbftändig ift. Zunächft je in den Ecken fechseckige, an der Langfeite geftreckte, faalartige, mit dem Tonnengewölbe überdeckte Anlagen, an der Schmalfeite eine ovale Sakriftei, vorn der Thurm. Hierdurch gewinnt die Kirche den Charakter der deutfchen Schiffbauten, wird der

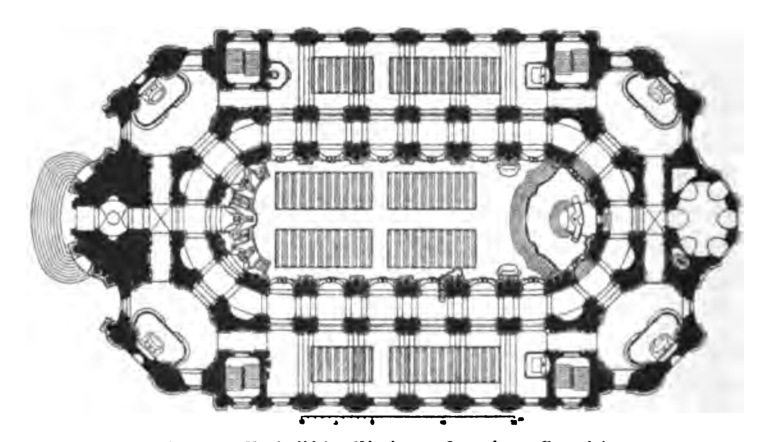


Fig. 213. Katholifche Kirche zu Dresden. Grundriss.

als unkatholifch erkannte Centralbau vermieden und die Prozeffionskirche hergeftellt. Es muß diefes Gotteshaus als Gegenftück zu Bähr's Frauenkirche betrachtet werden, um fie zu verftehen. Es liegt ein Stück Glaubensftreites in ihr. Der Hof ift durch die Arkaden in der Lage, an alle Altäre feine Andacht zu wenden, ohne von der Höhe feiner brückenartig um das Mittelfchiff fich legenden Empore herabfteigen zu müffen. Die Architektur des Innern ift vollfaftig und fchwungvoll, wenngleich die ganze Größe des Baues nicht eigentlich zu Sicht kommt, fondern die Theile für fich abgefchloffen erfcheinen.

Künftlerifch hochbedeutend ift auch die Façadenarchitektur. Sowohl an dem höheren Untergefchoß wie in dem oberhalb des Pultdaches diefes letzteren anfetzenden, ftattlich wirkenden zweiten Stockwerke find die Wandflächen durch Pilafterbündel kräftig getheilt. Die Fenfter zeigen die barocken Formen eines Valvaffori, find jedoch fchwung-

voll und energifch vorgetragen. Der ganze Bau bildet einen klaren Entwurf. Zur Hauptzier gereicht ihm der geiftreich erdachte Thurm, ein unmittelbarer Nachkomme von Bernini's Thürmen an St. Peter und jenen von S. Agnefe an Piazza Navona: hier vier Gefchoffe von Säulenftellungen in ovaler Grundform, deren untere mit von Nifchen



Fig. 214. St. Croce in Gerufalemme zu Rom.

belebten Mauerkörpern ausgefüllt find, während die obern frei und zierlich, ja in ihren Verkröpfungen in Statuen auslaufend aufftreben und endlich den anmuthig gefchweiften Steinhelm tragen. An frischem Reiz, wohl abgewogener Kraft der wagrechten und lothrechten Linien, an Geift und Keckheit fteht der Dresdner Thurmbau erheblich über allen feinen Vorbildern jenfeits der Alpen.

Chiaveri baute in Dresden noch das Maxpalais, einen kleinen, fpäter innen veränderten Bau, deffen etwas ruhmredige Säulenfaçade faft wie eine Kouliffe vor dem befcheidenen Haufe erfcheint.

Die fächfifchen Sammlungen bewahren noch eine Anzahl von Entwürfen von Chiaveri. Der bedeutendfte ift zweifellos derjenige für ein Schloß in Dresden,[1]) welches an der Elbe an Stelle des italienifchen Dörfchens errichtet werden follte, eine großartige, dem Palazzo Capodimonte in Neapel verwandte Anlage, die aber in 4 Gefchoffen fich erhebt, um mit einem mächtigen, von Statuenreihen überragten Hauptgefims abzufchließen. Nach der Elbe zu follten die Feftungswerke reichen Kaskadenanlagen weichen. Kaum minder großartig ift ein Projekt für den Umbau des Königsfchloffes zu Warfchau, welches, wenn auch durch *Knöfel* wefentlich verändert, zur Ausführung kam.

In Rom machte fich Chiaveri nur dadurch bemerkbar, daß er 1742 mit in den Streit der Techniker eintrat, welche um die befte Art haderten, die Peterskuppel vor dem befürchteten Einfturz zu fchützen. In einem befonderen Werke[2]) brachte er feine Vorfchläge zur Geltung, welche im Wefentlichen darauf hinausgingen, durch außen an den Mantel vorgelegte, auffteigende Gurte die Laft auf die ftärkeren Theile des Tambours zu führen. In künftlerifcher Hinficht ift es keineswegs zu bedauern, daß Chiaveri mit feinen Vorfchlägen nicht den gewünfchten Erfolg hatte.

Unter den in Rom felbft fchaffenden Künftlern erwies fich *Domenico Gregorini* in der Façade von St. Croce in Gerufalemme (1744) (Fig. 214) als ächtes Kind der dort heimifchen Barockfchule. Unverkennbar hat die benachbarte Lateranfaçade Galilei's auf die Geftaltung derfelben eingewirkt; aber die Linienführung ift bewegter, der Umriß wie dort durch die Statuen und deren Poftamente belebt, der Grundriß und fomit die ganze Gruppirung wefentlich reicher. Denn vor der Kirche befindet fich eine ftattliche, ovale Halle, welche die Front zu einem runden Vorbau zwifchen zwei feitlich vorfpringenden Flügeln veranlaßt. Aber die Größe des Motives, einer mächtigen Pilafterordnung, das Einftellen zweier Stockwerke in diefelbe, entfpricht dem Lateran, wenngleich die Anordnung, namentlich in dem barocken Achsmotiv eine weitaus willkürlichere, die Detaillirung eine bewegtere ift. Die Erneuerung des Innern der mittelalterlichen Kirche wird Gregorini

---

[1]) Siehe: Die Bauten von Dresden. Dresden 1878. Dort ist die Frage offen gelaffen, von wem das Projekt fei, doch dürfte nach dem Stil wohl mit Sicherheit auf Chiaveri zu fchliessen fein.

[2]) Sentimento sopra la pretefa riparatione di danni, che fono riconosciuti sul fin del Anno 1742 nella cupola di San Pietro in Vaticano.

weniger Freunde schaffen als die Façade. Sie ist barock und trocken zugleich, großsprecherisch und leer.

Aehnlichen Geistes ist die berühmte Villa Albani (seit 1746, hauptsächlich um 1760) von *Carlo Marchionne*. Der Hauptbau derselben (Fig. 215) ist noch ganz erfüllt vom Geist des Barockstiles. Schon ihrem Grundrisse nach erscheint sie als das Erzeugniß der reinen Bauleidenschaft. Sie besteht aus einer langen Galerie, vor deren Mitte sich eine zweite kürzere legt; der hierdurch gebildete Hauptbautheil ist in zwei Geschossen

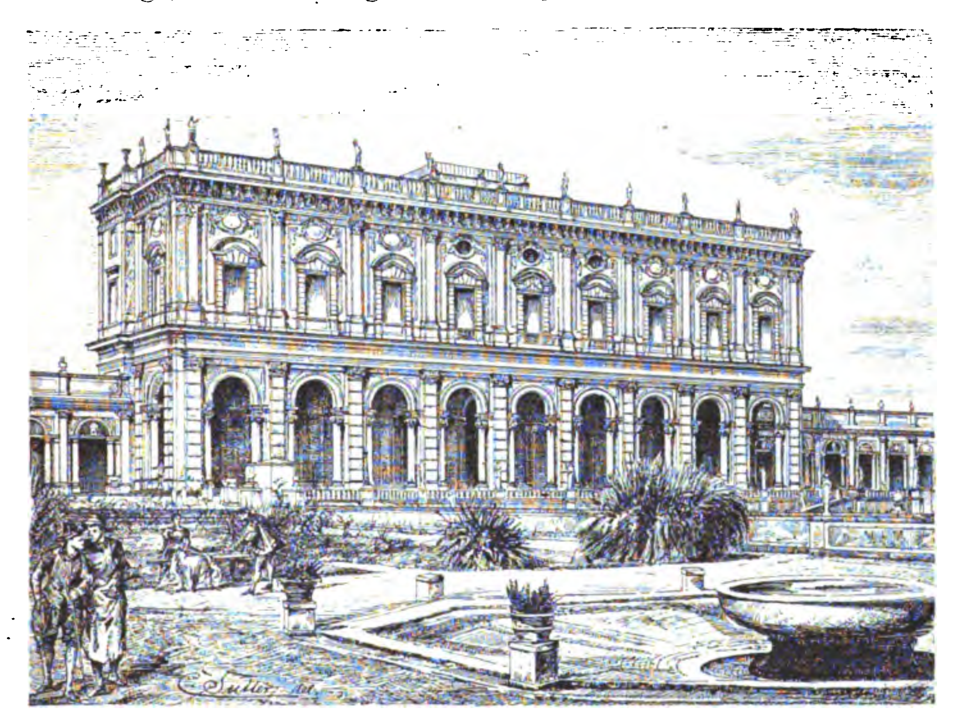


Fig. 215. Villa Albani zu Rom.

aufgeführt und bildet das wesentlichste Moment der Anlage. Wie am Palais Liechtenstein in Wien ist das obere Geschoß mit Pilastern gegliedert, die auf das untere theilenden gequaderten, postamentartigen Mauerstreifen ruhen. Zwischen letzteren befindet sich je ein Palladiomotiv, darüber Fenster mit barocken Verdachungen und Oberlichtern, im ganzen Aufbau herrscht derbe Kraft, die sich auch im Hauptgesims und der Attika kund giebt. Derselbe Geist äußert sich in dem Rundbau, welcher das ausgedehnte Gartenparterre abschließt: Wieder ein Palladiomotiv zwischen hier toskanischen Pilastern. In dem groß und nach klassicistisch-französischem Muster regelmäßig von *Antonio Nolli* an-

gelegten Garten, deffen fpäter zugefügter architektonifcher Schmuck fchon den Geift Winckelmanns verräth, fieht man jedoch am deutlichften die Umkehr der italienifchen Architektur von dem Vielgeftaltigen zum Einfachen, ohne daß es möglich war, auch dem letzteren einen Zug hellenifcher Urfprünglichkeit zu geben und fich des Abfichtlichen, Gefuchten auch in der neuen Richtung zu entkleiden.

Wie fehr der Kardinal Aleffandro Albani und fein Schützling Winckelmann auf die Geftaltung der Villa Einfluß nahmen, ergiebt fich aus dem zweiten Hauptbau Marchioni's, der Sakriftei von St. Peter (1780), die noch ganz in den Formen der Confulta gehalten, an reichem Wechfel und oft unverftändiger Mifchung der Formen verfchiedener älterer Perioden, namentlich auch des florentiner Barock, ein Gefallen findet.

Der letzte Meifter der italienifchen Barockperiode ift *Luigi Vanvitelli* (geb. zu Rom 1700, † zu Caferta 1773), der, zwar Sohn eines Niederländer Malers *Kaspar van Witel*, doch feine ganze Ausbildung in Italien und zwar in baukünftlerifcher Richtung durch Juvara erhielt. Seine erften Arbeiten, der Palazzo Albani fowie die Kirchen S. Francesco und S. Dominico zu Urbino, verfchafften ihm einen fo geachteten Namen, daß er, obgleich erft 26 Jahre alt, Baumeifter von St. Peter in Rom wurde und von hier den eng befreundeten Salvi bei deffen großen Bauplänen unterftützen durfte.

Die große Konkurrenz, welche zur Erlangung von Plänen für die Façade von S. Giovanni in Laterano ausgefchrieben wurde, gab damals den hervorragenden Künftlern Gelegenheit, Beweife ihres Könnens niederzulegen. Außer Vanvitelli betheiligten fich *Salvi*, *Fuga*, *Cannevari, Passalacqua, Rossi,* der Bolognefe *Dotti,* der Neapolitaner *Raguzzini.* Unter den eingegangenen Entwürfen, die noch in der Akademie S. Luca zu Rom aufbewahrt werden, follen diejenigen des Vanvitelli und Salvi als die Beften bezeichnet worden fein, der Papft aber aus eigener Entfchließung fich für *Galilei* erklärt, zur Entfchädigung aber *Salvi* die Fontana Trevi, Vanvitelli den Bau des Hafens zu Arkona zugewiefen haben. Leider kenne ich diefe für den Stand der damaligen römifchen Architektur hochwichtigen Pläne nicht.

In jener Stadt entftanden eine Reihe Nutzbauten, unter denen ein fünffeitiges, in eine Baftion eingebautes Lazareth (1773), ein großartiger Hafendamm mit Eingangsportal genannt werden. Neben diefen errichtete Vanvitelli als künftlerifche Schöpfungen die Reliquienkapelle S. Ciriaco und erneuerte die Jefuitenkirche S. Agoftino

(jetzt Militärmagazin). Das Haus der Efercizi fpirituale zu Macerata, die Kapelle della Mifercordia zu Perugia, die Kirche St. Maddalena zu Foligno, die Reftauration des Doms zu Siena,

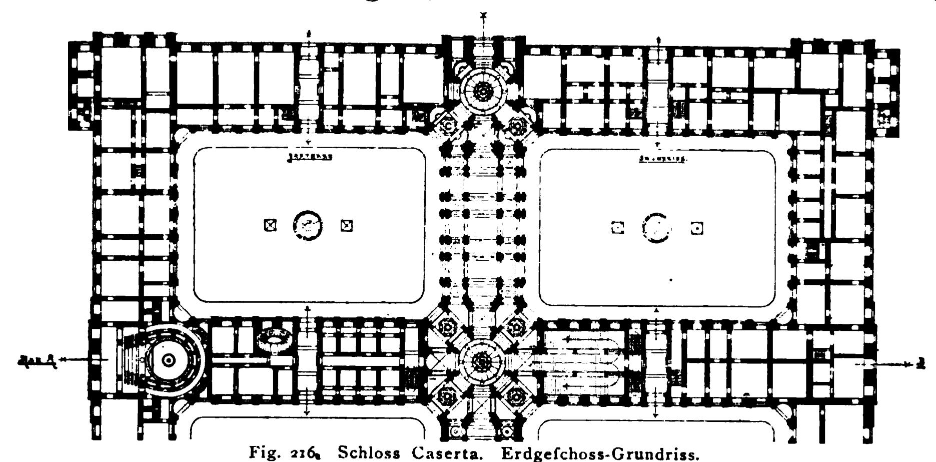


Fig. 216. Schloss Caserta. Erdgefchoss-Grundriss.

der Kirche S. Agoftino dafelbft find weiter feine Werke. Bei letzterer fcheint Vanvitelli eine alte dreifchiffige Anlage dadurch umge-

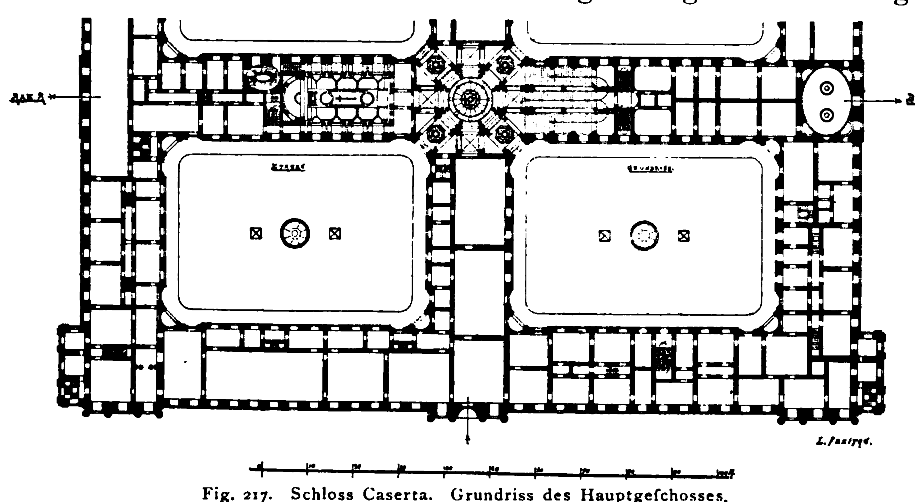


Fig. 217. Schloss Caserta. Grundriss des Hauptgefchosses.

wandelt zu haben, daß er die mittleren Stützenreihen entfernte und die Außenwände mit einer korinthifchen Halbfäulenordnung dekorirte. Der Bau, welcher durchweg weiß gefärbt ift, erhält dadurch das Gepräge großer Trockenheit, welches nur durch den fehenswerthen, von 1596 ftammenden Hauptaltar und durch das in einer konkaven Kurve angelegte, triumphbogenartige Hauptportal etwas belebt wird.

Der Glockenthurm an der Santa Cafa zu Loreto gehört auch diefer früheren Periode an, ein gut gezeichnetes Werk, welches in den beiden unteren quadratifchen Gefchoffen der fchon beftehenden und den Entwurf beftimmenden Hofloggia *Bramante's* entfpricht, in dem darüber befindlichen achteckigen, durch korinthifche Pilafter und vier Giebel belebt ift. Letztere führt zum vierten runden Gefchoß über. In diefem wechfeln offene Säulenftellungen mit von Pilaftern eingefaßten Mauertheilen. Endlich fchließt eine Baluftrade und ein barocker Steinhelm den Thurm ab.

In Rom baute Vanvitelli das große Convent S. Agoftino und änderte an der Bibliothek des Collegio Romano in Frascati, fowie an dem Confeßhaus der Jefuiten, der Rufinella. Für Liffabon entwarf er eine reiche Kapelle an die Jefuitenkirche, für Mailand (1745) eine Domfaçade, in der er Gothik mit Renaiffance zu verföhnen verfuchte.

Der Umbau von *Michelangelo's* Kirche St. Maria degli Angeli zu Rom, welchen Vanvitelli 1749 leitete, hat ihm bekanntlich keinen Ruhm bei der Nachwelt gebracht. Michelangelo hatte den berühmten oblongen Saal der Diokletiansthermen derart zu einer Kirche umgefchaffen, daß er an die eine Schmalfeite den Eingang, an die andere den Altar, zwifchen den je zu dreien die Längswand gliedernden antiken Prachtfäulen Kapellen anordnete und fo dem Raume im Wefentlichen feine Geftalt und Eigenart beließ. Vanvitelli verfchob die ganze Anlage, indem er den Saal zum Querfchiff machte, den Altar in einen tiefen Chorraum, in die alte Querachfe verlegte, an der gegenüber liegenden Wand das Thor ausbaute, die Seitenkapellen vermauerte und, an Stelle des alten Thores beziehungsweife des Altares, Kapellen anlegte. Mag der Einfluß des Bauherrn auch diefe Aenderung herbeigeführt haben, fo entfchuldigt das doch nicht die trockene Dekorationsweife des neuen Querfchiffes, die unfchöne Ueberdeckung des Chores im Korbbogen und die der Großartigkeit des Raumes keineswegs entfprechende, fogar kleinliche Geftaltung des Altarraumes. Trotzdem gefiel fein Werk in jener Zeit außerordentlich, ja man fand, er habe eine Bafilika aus einer Scheune gemacht, während man von einem gleichzeitigen Umbau von St. Maria Maggiore fagte, er habe die Bafilika zur Scheune gebildet.

Vanvitelli's Hauptthätigkeit entfaltete fich im Dienft des Königs von Neapel, dem er das gewaltige Schloß Caferta erbaute (Fig. 216 u. 217). Hier offenbart fich zum erften Male im Süden der Durchbruch der zu Turin heimifch gewordenen franzöfifchen Auffaffung des Fürftenfitzes — ein breit hinlagernder Bau für einen großartigen, fich felbft genügenden

Hof, welcher der ſtädtiſchen Umgebung gern den Abſchied giebt, weil er in ſich die Triebfeder des Staates vereint und ſich als alleinberechtigten Vertreter des ganzen Staatsweſens betrachtet. Das Schloß Caſerta iſt nicht nur das Wohnhaus eines Fürſten wie etwa der Palazzo Pitti, ſondern ein Bau, in welchem ſich die geiſtige und thatſächliche Kraft eines Volkes, ſeiner Staatsmänner und Prieſter, ſeiner Dichter und Künſtler in höfiſchem Bilde widerſpiegeln ſollten. Der Bau bildet ein Rechteck. Den zwiſchen vier Flügeln gelegenen Raum theilen zwei in den Achſen liegende Trakte in vier gleiche Höfe, deren Ecken leicht gebrochen ſind. Es ergiebt ſich ſonach im Mittel ein achteckiger Raum als Angelpunkt der ganzen Anlage; das ganze Erdgeſchoß eines der Achsflügel iſt als dreiſchiffige Durchfahrt behandelt. An jenes Achteck legt ſich die dreiarmige Treppe, ein Meiſterwerk der Raumvertheilung, von mächtigen Verhältniſſen und edler Durchbildung des Details. Das Vorhaus im mittleren Achteckraum wird den Architekten ſchon um der Ausbildung des Grundrißmotives willen beſchäftigen. Die Durchblicke durch die ſäulenverſtärkten Pfeiler, die den Raum durchfluthende Lichtfülle, die Anmuth des Details bei kräftiger Maſſenbehandlung zeigen noch einmal die italieniſche Kunſt auf beneidenswerther Höhe. Nicht ganz ſo glücklich iſt die nach dem Vorbilde von Verſailles geſchaffene Kirche, welche das erſte Stockwerk beherbergt. Der Raum wirkt kälter, das Detail iſt unerfreulicher als im franzöſiſchen Schloſſe.

Wie groß das Gebäude in allen ſeinen Verhältniſſen iſt, ergiebt ſich daraus, daß im Erdgeſchoß ein ſtattliches Theater Raum finden konnte, ohne die Grundrißvertheilung zu ſtören. Es iſt dasſelbe ſchon ein ganz modern durchgebildeter Bau.

In höherem Grade wie am Garten der Villa Albani macht ſich an dem von Caſerta franzöſiſcher Einfluß geltend. Das Parterre iſt von außerordentlicher Weite und wird von einem breiten Kanal in der Achſe getheilt. Am Ende desſelben erhebt ſich ein Höhenzug, von welchem herab über eine Flucht von Kaskaden das Waſſer geleitet wird. Eine rieſige Waſſerleitung mit drei Arkaden übereinander ermöglichte erſt, den mit unerhörtem Reichthum geſchaffenen Fällen und Springbrunnen das belebende Element zuzuführen. An deren bildneriſchem Schmuck herrſcht die naturaliſtiſche Auffaſſung vollſtändig vor: künſtliche Felſen, eine Welt von Marmorſtatuen in zufälliger Anordnung, große allegoriſche Genreſcenen, Seeungeheuer und architektoniſche Zieraten beleben die Becken mit Schilderungen eines heiter ſpielenden Daſeins.

Nur die ſouveräne Laune eines im Geiſte Ludwigs XIV. bauenden Königs konnte dieſes an räumlicher Ausdehnung wohl einzig in der Kunſt Italiens daſtehende Profanwerk ſchaffen. Aber ſo großartig die

Grundrißanlage des Schloffes auch ift, fo trocken und nüchtern geftaltet fich die Façade. Es konnte Karl III. wohl die Befehle ertheilen zu folch' weitfchichtigem Werk, er konnte die Kräfte befchaffen, um es rafch zu fördern, aber er konnte ihnen nicht jenen Geift innerer Größe und Freiheit einhauchen, jenen hohen Sinn bewußter Manneskraft, der vorzugsweife die Florentiner Paläfte der Frührenaiffance zu ftets bewunderten Denkmalen irdifcher Majeftät machte, ja er konnte nicht einmal die Kräfte beifammenhalten, das groß Begonnene auch zu vollenden.

In Neapel entftanden gleichzeitig noch einige weitere Arbeiten, unter denen die Kirche St. Annunciata (1760—1782) als einer der bedeutendften Kultbauten der Stadt hervorragt. Die Façade ift zweigefchoffig, unten jonifch, oben korinthifch, von konkaven Grundlinien, ohne befonderes Intereffe. Das Innere ift ohne Zufammenhang mit jener, ein Umftand, der um fo peinlicher wirkt, da von der einzigen Stelle aus, wo die Façade zu betrachten ift, der Terraffe vor St. Maria Maddalena die Uebelftände der mangelhaften Verbindung mit dem Baukern deutlich zu Tage treten. Das Innere erinnert an St. Maria in Campitelli zu Rom: eine dem Gefù verwandte Anlage mit bedeutender Vierung, durch korinthifche weiße Marmorfäulen gegliederten Streben, mächtigem Tonnengewölbe über dem feitlich von je drei Kapellen begränztem Langhaus, mit wohlausgebildetem Chor, in faft durchweg weißer Färbung und großförmiger Pracht. Bemerkenswerth ift die Ausbildung des Kuppeltambours mit Nifchen zwifchen den Fenftern, überhaupt einer Gliederung, welche beweist, daß die Innenanficht die dem Architekten wichtigere war und daher forgfamer ausgeführt wurde, als die z. B. bei St. Peter bevorzugte Außenanficht.

Nahe verwandt diefer Kirche ift S. Spirito an der Strada di Roma, hier mit einer nicht gekrümmten, doch fehr barocken, zweigefchoffigen Façade, ähnlicher Grundriß- und Querfchnittbildung. Die ftattlichen Säulen find je in tiefe Rinnen eingefetzt, das Ganze ift von fchönem, klarem Licht erhellt, ein unleugbar bedeutender architektonifcher Entwurf.

Die Kirchen S. Marcellino (1767) und della Rotonda und der Palazzo Genzano, jetzt Fondi, ein ganz nüchterner Bau, wurden durch Vanvitelli umgebaut. Bemerkenswerther war die jetzt veränderte Säulenhalle von Piazza Dante, einft Foro Carolino.





Vanvitelli schließt den italienischen Barockstil ab. Männer wie *Giovanni Battista Piranesi, Michel Angelo Simonetti* u. A. in Rom zeigen wohl in ihren Arbeiten trotz ihres entschiedenen klassicistischen Strebens noch die Nachwirkung jener merkwürdigen Kunstepoche, aber schon überwiegt die Antike und die neue Art dieselbe aufzufassen vollständig. Aehnlich entwickelt sich *Giuseppe Piermarini*, gleich jenen Vanvitelli's Schüler, welcher in Mailand wirkte, *Benedetto Conte Alfieri*, welcher in Savoyen seinen bald nüchternen, bald eigenwilligen Klassicismus zur Geltung brachte und der seiner Zeit berühmte Ornamentist *Giocondo Albertolli.* Ferner im Florentischen *Niccolò Gasparo Paoletti*, in Vicenza *Ottavio Bertotti-Scamozzi*, der begeisterte Verehrer Palladio's, in Venedig *Tommaso Temanza* u. A.

Neben diesen antikisierenden Künstlern aber zeigten sich früh erneuerte Hinneigungen zur Hochrenaissance. Namentlich in Genua knüpfte man so eng an die große Zeit an, daß die Bauten eines *Charles de Wailly*, eines *Andrea Tagliafichi* manchen neueren Forscher geneckt haben, während in Bologna *Carlo Bianconi, Gian Giacomo Dotti*, *Angelo Venturoli* u. A. in edler Detaillirung und gewissenhaft studirter Ornamentik sich der Kunst ihrer Ahnen näherten.

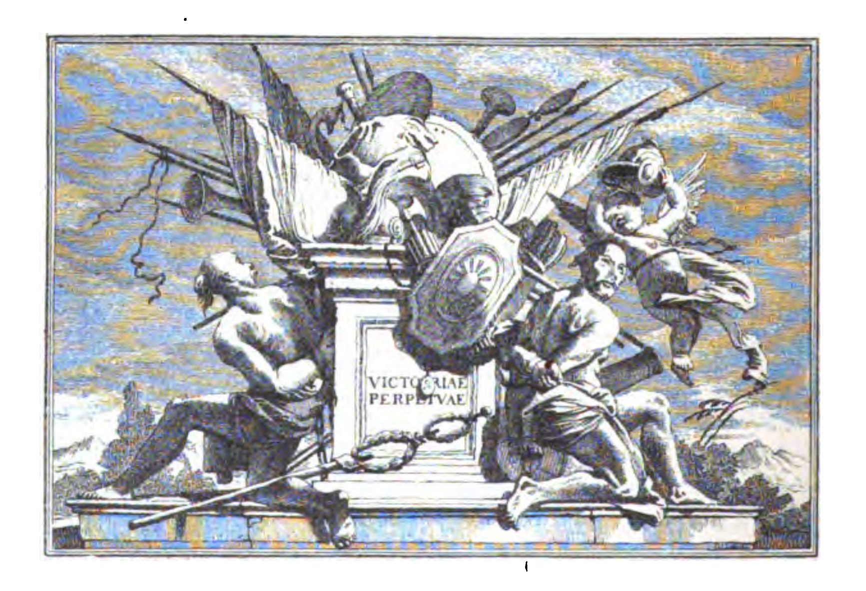
Aber so lehrreich auch das Studium dieser Anknüpfung an die Vorbilder des 16. Jahrhunderts ist, so müssen wir uns doch hier die Schilderung dieser Zeit versagen.

Die italienische Kunst hatte sich ausgelebt. Wie die alten Autoritäten des Landes, selbst das Papstthum und der Jesuitismus, durch die

Angriffe einer neuen Weltauffaflung erfchüttert wurden, fo verfiel auch der künftlerifche Ausdruck derfelben.

Aber durch anderthalb Jahrhunderte war Italien die Lehrerin der Barockkunft für Europa gewefen. Wir werden die Spuren feines geiftigen Uebergewichtes, feiner aus unerfchütterlich großer Ueberlieferung ftets wieder erwachfenden architektonifchen Kraft in allen Theilen der gebildeten Welt zu verfolgen haben. Und auch wo die italienifche Kunftweife bekämpft, wo dem Barock eines Bernini der Krieg angefagt wird, find es in erfter Linie italienifche Meifter, deren Werke das Rüftzeug zum Kampfe geben.

Die finnlich erregte, auf Empfinden, nicht auf Ergründen gerichtete Denkart der Reform hatte dem vordrängenden Geift Michelangelo's die Oberhand über die Entwicklung der Baukunft gegeben. Die erwägende Verftandesklarheit des 18. Jahrhunderts fand in Palladio's Denkweife die fiegreichen Waffen gegen den welterobernden Barockftil. Der Klafficismus und die Regel triumphirten über das allzufehr betonte Künftler-Ich und das aus ihm erfprießende Virtuofenthum. Das Wiffen überwand das Können.



Orts-Verzeichniss.

Künstler-Verzeichniss.

13
11
25